المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية التربية بمكة المكرمة
قسم التربية الفنية



الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية

إعداد

رجاء حسن عبد الرحمن زمزمي

إشراف

د. أحمد عبد الرحمن الغامدي

بحث مقدم
لقسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة أم القرى
كمتطلب تكميلي للحصول على
درجة الماجستير في التربية الفنية

١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م


بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

المو ضو ع: الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية.

اسم الباحثة: رجاء حسن عبد الرحمن زمزمي.

أهد ا ف البحث:

١ – إيضاح مفاهيم الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد (موضوع الدراسة).

٢ – إيجاد مدخل تجريبي من خلال إمكانيات وقيم اللون التعبيرية والتشكيلية وذلـك لابتكـار أعمـال فنيـة مسطحة تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية.

منهج البحث: اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي؛ ليتسنى لها بيان أبعاد البحث محل الدراسة، كـذلك اتبعت المنهج التجريبي لإجراء التجربة الشخصية.

أهم النتا ئج:

١ – إن الأسس التعبيرية تساعد في صياغة مضمون وجوهر العمل الفني.

٢ - توصلت الباحثة إلى خمسة أسس أساسية للتعبير الفني وهي: الأساس الفلسفي والأساس العلمي والأساس الاجتماعي والأساس الانفعالي والأساس التقني.

٣ - إن هناك علاقة بين اللون وبين الأسس التعبيرية الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد، حيث يرتبط اللون بهـذه الأسس من عدة جوانب كالجانب المعرفي والفلسفي والحسي (السيكولوجي والفسيولوجي) والتـشكيلي التقني والوظيفي.

٤ - إن هناك علاقة بين اللون والحركة التقديرية، حيث تنشأ هذه الحركة من تجـاور وتنظـيم المـساحات والعناصر الملونة في العمل الفني.

أهم التو صيات:

١ - ضرورة وضع خطة لونية مقدمة أثناء عملية التخطيط للعمل الفني؛ وذلك لأنه يساعد الفنان على إنهـاء عمله بسرعة لأنه قد رتب أفكاره.

٢ - ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول أثر اللون الطيفي دون استخدام المحايدات، لمعرفة مدى أثره على العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد والأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد.

٣ - ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول الحركة التقديرية والحركة الإيهامية؛ وذلك لتأكد وإثبـات أن الحركة التقديرية تختلف كماً وكيفاً عن الحركة الإيهامية.

الباحثة	**المشرف**	**عميد كلية التربية**
رجاء حسن عبد الرحمن زمزمي	د. أحمد عبدالرحمن الغامدي	أ.د . محمود بن محمد كسناوي

إهداء

إلى سكني ومودتي .. ومن بعد ا رحمتي .. زوجي / إدريس علي أحمد الذي يحثني دوماً وعطاؤه لي ليس له حدود .. أهدي له هذا العمل المتواضع اعترافاً مني بجميل صنعه وجميل صبره وحلمه.

الباحثة

شكر وتقدير

قال تعالى: ﴿ولئن شكرتم لأزيدنكم﴾ .. الحمد والشكر حمداً يليـق بجلال وجهه وعظيم سلطانه على أن وفقني في استكمال هذا البحث المتواضـع. وأسأل ا الكريم رب العرش العظيم أن يقبله مني ويتجاوز عني وأن يعلمني مـا ينفعني وينفعني بما علمني ويزيدني علماً وفهماً، وصل اللهم على محمد وعلى آل محمد ما اتصلت عين بنظر، وتزخرفت أرض بمطر، وحج حاج واعتمر، وطاف بالبيت وقبل الحجر، اللهم صل على محمد وعلى آله صلاةً لا نفاذ لها ولا انقطاع، اللهم صل عليه وعلى آله عدد من صلى عليه وعدد من لم يصل عليـه، وصـلي عليه عدد الذاكرين، وغفلة الغافلين، وحشرنا وجميع المسلمين، في زمرتـه يـوم الدين، ولا حول ولا قوة إلا با العلي العظيم.

كما أتوجه بالثناء العظيم والحب والتقدير الخالص لمن لهما علي فـضــل وإحســان لوالدي اللذان أضـاءا لي الطريق وسهرا ليلهما يرعياني متمنيان لي التوفيق والسداد. فجزاهما ا عني خير الجزاء والثواب والأجر العظيم.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير والامتنان للأسـتاذ الفاضـل المربي الأبوي الكبير سعادة الدكتور/ أحمد عبد الرحمن الغامدي، الـذي طالمـا أعطاني من التوجيهات العلمية والآراء الحكيمة لموضوع هـذه الدراسـة حتـى خرجت بفضل ا ثم بفضل تعليماته التربوية إلى حيز النور، فله الأجر والثـواب من ا تعالى على جميل صنعه وطول صبره ولطف حلمه.

كما أتقدم بخالص الشـكر والتقدير لســـعادة الدكتورة / وداد لال، جامعة أم القرى، قســم اللغة العربية، لما قدمته لي من مسـاعدة وآراء حكيمة في إعداد وإخراج هذا البحث. فأرجو لها الأجر والثواب الجزيل من ا عز وجل.

وأحب أن أتقدم بخالص الشـ ـ ـكر والتقدير لكـل من له دور في تشجيعي ومتابعتي وحثي على المثابرة والعطاء وأخص بالـذكر الأخـت الغاليـة سعادة الدكتورة / فتحية خوجلي، كلية إعداد المعلمات بمكة المكرمة قسـ ـم الاقتـصاد المنزلي والتربية الفنية. فجزاها ا خير الجزاء.

ويعجز لسـ ـاني عن كلمات الشـكر والتقـ ـدير والوفـاء الخالـص لأفـراد عائلتي وأسـرتي الكريمة ولكل من لهم علي حقوقاً أسرية وأخص بالذكر أخواني وزوجي وأولادي حفظهم ا جميعاً.

ويطيب لي أنا أتقدم بخالص الشكر والتقدير للسادة المناقشين لتفضلهم بقبول البحث والمناقشة.

فجزى ا عني الجميع كل خير.. وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الباحثة

المحتو يات
(قا ئمة الموضوعات)

المو ضـــــــو ع **الصفحة**

(ح)

قائمة الأشكال

رقم الشكل		الصفحة

رقم الشكل		الصفحة

رقم الشكل		الصفحة

الفصل الأول

ويشمل على:

- مقدمة البحث.
- مشكلة البحث.
- تساؤلات البحث.
- أهمية البحث.
- أهداف البحث.
- فروض البحث.
- حدود البحث.
- مصطلحات البحث.

مقد مة البحث:

تضفي الألوان بصفة عامة بهجة كبيرة على النفس، فالعين تحتاج إلى اللون كحاجتها إلى الضوء، ومن خلال الألوان يتحول النتاج الفني إلى حقيقة مرئية مدركة.

وتؤدي الألوان دوراً رئيسياً في الحياة الإنسانية، فهي تثير الانفعالات وتهز العواطف وتجدد الرؤية وتضفي المتعة على صور الحياة المختلفة، وهي تعبر عن الحب والكراهية والضحك والبكاء. فالعين تكشف من ألوان اللوحة حكاية تنقلها إلى العقل ومنه للوجدان لينتقل الإنسان بما رأته عينه إلى عالم الخيال والتذوق، فالعلاقة الجمالية للون تنشأ غالباً عن طريق الفهم والإدراك الذاتي الخاص بطبيعة كل شخص على حدة لطبيعة اللون وخصائصه وأثره. فيستطيع الشخص الواعي المدرك بما لديه من قدرات عقلية وخبرة ثقافية أن يتذوق عمق اللون أو دفئه أو نغماته التي تنشأ من التدرج أو التوافق أو التباين ....إلخ، وبمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم يمضي إلى المطابقة بين هذه الصفات وبين انفعالاته الخاصة به، فكل إنسان يحب ويكره ألواناً معينه، وكل إنسان له آراؤه الخاصة حول الألوان التي تتبع التغيرات المصاحبة للانفعالات الخاصة بشخصيته وذاتيته.

ويرى علماء النفس أن العامل الذي يحدد السرور أو عدم الارتياح هو عدد الذبذبات التي تصطدم بها موجات أو أشعة الضوء بشبكية العين، وهو ما يسمى بالنواحي الفسيولوجية للون والتي تقابلها النواحي السيكولوجية الخاصة بكل فرد. ويؤكد بيكاسو ذلك في قوله (١٩٩٣): (إن الألوان كالملامح تتبع المتغيرات المصاحبة للانفعالات) (٨ -ص١٠١).

ويعتبر اللون هو الأساس الذي يقوم عليه التعبير اللوني ، فلقد بات من المسـلمات أن الشـخص (الفنان) الذي يعمل في حقل الفنون التشـكيلية يحتاج إلى أداة تعبيرية قويه مثل اللون. فاللون يعد أحد الوسائط التشكيلية الهامة في

مدارس الفن وخاصة الحديثة والمعاصرة والتي نادت بأن الشكل لا يمكن أن يدرك إلا على صورة لون أو مسـاحات لونيه مجردة تعبر عن حدث الصورة، فكمال الشكل من كمال اللون وتعالي قيمته، ويؤكد ذلك سيزان في قوله (١٤١٤هـ): (عندما يتوافر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله) (٢٨-ص٧٩).

وفي نفس الوقت تعتبر عملية استخدام الألوان مسألة فنية كبيرة جداً، إذ لاتتوقع أن تشتري علبة ألوان ثم تبدأ في ابتكار صورة فريدة بين يوم وليلة. فاللون يعتبر موسيقى الفنون التشكيلية لأنه يضيف حساً وجدانياً وأنغامها تظهر في الصورة بعمق التجربة نفسها. فالموسيقار يستطيع في سلم كامل من النغمات الموسيقية ووفقاً لقوانين معينه لرنين الأصوات وأنغامها أن ينتج إما إنسجاماً أو تنافراً صوتياً. وكذلك الفنان التشكيلي فهو يستخدم من السلم اللوني للطيف الشمسي ما يماثل ذلك الانسجام أو التنافر في اللون. وبالتالي يجد أن للون خواصاً بصريه معينة يمكن بها الإيحاء بالمسافة والبعد والحركة أيضاً. فهو إذاً يكتشف الواقع الصحيح وهو أن الشكل لا يمكن أن يدرك إلا على صورة لون، ولا يمكن الفصل بين ما يلاحظه كشكل وبين ما يلاحظه كلون ، ويعلل ذلك ريد (١٩٦٩) قائلاً: (لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة والتي بها نرى الأشكال) (٣١ – ص٣٤).

فالشكل واللون إذاً أساسيان في كل عمل فني تشكيلي، فالشكل مصدره القوانين العامة التي في الطبيعة ، واللون هو الخاصية السطحية التي تميز تلك الأشكال المحسوسة التي يمكن رؤيتها وملاحظتها مباشرة.

وترى الباحثة أن للون قوة تعبيرية تسيطر على وحدة وكيان العمل الفني وهذه القوى تنقسم إلى قسمين : من حيث قيمة اللون في المساحة للبقعة اللونية نفسها ، ومن حيث شكل البقعة اللونية نفسها ، فكلاهما يحققان انعكاساً ظاهرياً في الحقل المرئي، هذا الانعكاس تتحقق جوهريته كلما كانت النظم الإيقاعية للون والشكل في علاقات متبادلة، تارة متنافرة وتارة متجاذبة وما بين التنافر والتجاذب،

وما بين سكون الأشكال ومرونتها التي تنشأ من خلال القيم اللونية تتحقق الحركة التقديرية التي يمكن إدراكها من خلال مسارات اللون واتجاهاته في الشكل الكلي لأي عمل فني مسطح ثنائي الأبعاد. وعلى ذلك فإن مشكلة البحث يمكن توضيحها على النحو التالي...

مشكلة البحث:

إن بغية الوصول إلى الأسس التعبيرية لبناء الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) ، ومحاولة صياغة مضامينها التعبيرية في صورة فنية مبتكرة تحقق حركة تقديرية من خلال القيم اللونية في مسطح ثنائي الأبعاد لا تنشأ من خلال المعرفة السطحية للون وباقي عناصر التصميم فقط. فلقد بات من المسلمات أنه لا يمكن التحدث عن مظهر اللون دون دراسة وصفية تحليلية لمفهومه وعلاقته بالنسبة للألوان الأخرى المتجاورة في سلم الطيف الشمسي ، وكذلك خواصه الطبيعية الفيزيائية والفسيولوجية والسيكولوجية، إلى جانب معرفة مدى أثر تطور مفهوم اللون كعنصر تشكيلي تعبيري هام في جميع المدارس أو الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة. فأصول هذه الدراسة إنما نشأت لدراسة اللون من عدة جوانب هامة، كالجانب المعرفي (العلمي)، والجانب الحسي، وال جانب التشكيلي، والجانب التقني، والجانب الوظيفي، ومحاولة إيجاد علاقات بين هذه الجوانب المتعددة ومعرفة مدى أثر هذه العلاقات في إمكانية إيجاد أسس تعبيرية لجوهر الشكل التعبيري في العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد (موضوع الدراسة)، وفي نفس الوقت تحقق هذه العلاقات اللونية حركة تقديرية تدركها العين من خلال القيم اللونية في أي عمل فني مسطح ثنائي الأبعاد ، وعلى ذلك فإن مشكلة البحث تنحصر في التساؤلات التالية...

تساؤلات البحث:

يثير موضوع البحث حول اللون وعلاقته بالأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) عدة تساؤلات تتحدد من خلالها طبيعة المشكلة التي تستهدفها الدراسة الحالية ويمكن عرضها على النحو التالي:

١- ما هي الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد؟ ويناقش هذا التساؤل جانبان:

أ - ماهية الأسس التعبيرية للأعمال الفنية بشكل عام.

ب - ماهية الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية (موضوع الدراسة).

٢- ما هي أهمية الجانب المعرفي والتقني والتشكيلي والوظيفي للتعرف على أبعاد اللون ؟

٣- ما هي الإمكانيات التشكيلية التي يمكن أن يحققها اللون في مسطح ثنائي الأبعاد؟ ويناقش هذا التساؤل جانبان:

أ - علاقة اللون بالأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد (موضوع الدراسة).

ب - علاقة اللون بالحركة التقديرية في الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد.

٤- ما المقصود بالحركة التقديرية في العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد؟

٥- كيف يمكن ابتكار أعمال فنية تتحقق فيها الحركة التقديرية والتي تنشأ علاقاتها الإنشائية والتعبيرية من النظم الإيقاعية اللونية ومسارات اللون واتجاهاته؟

أهمية البحث:

يأخذ هذا البحث أهمية من كونه يعتمد في جوهره على الدراسة النظرية والوصفية التحليلية للون من جانب، والتطبيقية للون من جانب آخر في الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد، وأثر كل منهما على الآخر وعلاقتهما معاً بعملية الإدراك الكلي للحركة التقديرية في تلك الأعمال (موضوع الدراسة) ، والتي تنشأ حركتها من خلال اتجاهات ومسارات محددة للعناصر الملونة.

قبل أن يتم إخراج أي عمل فني إلى حيز النور هناك عدة أسس تعبيرية ينبغي معرفتها ووضعها في الاعتبار والأخذ بها عند وضع أي تخطيط إنشائي لأي عمل فني مسطح ثنائي الأبعاد محقق للحركة التقديرية من خلال القيم اللونية. ومن هذا المنطلق رأت الباحثة أن تطبق نتائج الدراسة النظرية محاولة بذلك إيجاد مدخل تجريبي ؛ وذلك بهدف ابتكار أعمال فنية مسطحة ثنائية الأبعاد تنشأ حركتها التقديرية من خلال القيم اللونية.

كما أن هذا البحث يفتح مجالاً للبحث في النقاط التي يثار عليها كثير من الجدل ، وهي أن للتعبير الفني أسساً يقوم عليها حيث يمكن التعرف على جوانبها المختلفة بالتحليل والدراسة النظرية.

أهد ا ف البحث:

يهد ف هذ ا البحث إلى تحقيق هد فين رئيسيين:

أولاً: إيضاح مفاهيم الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد (موضوع الدراسة).

ثانياً: إيجاد مدخل تجريبي من خلال إمكانيات وقيم اللون التعبيرية والتشكيلية ؛ وذلك لابتكار أعمال فنية مسطحة ثنائية الأبعاد تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية.

فروض البحث:

١- إن الأسس التعبيرية تسهم في بناء الصيغة الشكلية لأي عمل فني مسطح ثنائي الأبعاد.

٢- إن الدراسة الوصفية التحليلية للون ومفهومه وأبعاده التشكيلية والتعبيرية تسـاعد في:

أ-الوقوف على الأسس التعبيرية الخاصة بالأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة).

ب- إدراك العلاقات التشكيلية للون .

٣- إن إمكانيات اللون التعبيرية والعلاقات التشكيلية تسهم في بناء صيغة لونية للأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) يتصف مظهرها العام بالحركة التقديرية.

حد و د البحث:

يقتصر هذ ا البحث على ما يلي:

١ – دراسة نظرية وصفية تحليلية للأطر النظرية والفلسفية في الإبداع الفني ومدى علاقتها بالأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد.

٢ – دراسة نظرية وصفية وتحليلية للاتجاهات الفنية (اللاتمثيلية) الحديثة والمعاصرة في المجتمع الغربي (غير الإسلامي) والمجتمع الإسلامي (والذي يمثل مجتمع البحث).

٣ – دراسة نظرية وصفية تحليلية للون وخصائصه وأبعاده التشكيلية والتعبيرية.

٤ – التجربة الذاتية للباحثة.

مصطلحات البحث:

الأ سس التعبير ية:

الأسس التعبيرية هي مجموعة منطلقات ينطلق منها الفنان عند التعبير الفني وهي خمس تبدأ بالأساس الفكري ثم العلمي ثم الاجتماعي فالانفعالي وأخيراً التقني، وهي تدعم التعبير الفني وتقويه مما يجعله أكثر عمقاً وأدق مدلولاً ، وهي عند التعبير لا تتجزأ وإنما تعمل كتركيبة موحدة أثناء العمل.

العمل الفنـي:

ويعرفه عشماوي (١٩٨١م) بأنه: (إنعكاسا للأحداث والتجارب على شخص بعينه – أي الفنان – أو هو صدى لانفعال إنسان مر بتجربة ما ومحاولة التعبير عنها بحيث إذا وقعت التجربة لشخص آخر – أي فنان آخر – كان الصدى مختلفاً والتفاعل متبايناً والنتيجة خلقاً آخر) (١٦- ص٤٢٢).

والعمل الفني في هذا البحث الإجرائي يعرف بأنه القوة التعبيرية وما يحمله من معاني. ويعبر عن هذه المعاني أبجديات التشكيل وهي الخط، المساحة، اللون، وتتجمع هذه الأبجديات وعلى رأسها اللون لتصوغ شكلاً في قالب تجريدي.

المسطحات:

ومفردها مسطح ويعرفه سكوت (١٩٨٠م) بأنه: (من الناحية الهندسية بعدين طول وعرض. لكننا لا نستطيع التعبير عنه في الفراغ من غير اعتبار السمك أيضاً. ويكون عليه حينئذ أن يوجد كمادة. ولذلك يكون الفرق بين المسطح والمجسم شيئاً نسبياً. وإذا طغا كل من الطول والعرض على السمك فإننا ندرك الشكل كمسطح)(٣٥ - ص ١٤٤).

إذاً فالأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد تعرف في هذا البحث الإجرائي

بأنها أعمال فنية تشكيلية تنشأ على مسطح ثنائي الأبعاد، ويعتبر البعد الأول هو الطول والبعد الثاني هو العرض، والفراغ المحصور بين هذين البعدين يسمى مساحة مسطحة.

الا تجاه اللا تمثيلي (التجر يد ي):

هو ذلك الاتجاه الذي يتجنب جميع عناصر التمثيل ويثير استجابة جمالية للعلاقات الكلية البحتة من المساحات والألوان والأبعاد، وهو يبتعد عن عالم الأشياء التمثيلية البحتة ويتجه نحو رموز لا تمثيلية تعبر عن عالم تجريدي تتمثل فيه الذات الداخلية للفنان.

التعبير الفنـي.

يعرف ديوي التعبـير (١٩٦٣م) قائلاً: (بأنه ضرب من النشاط تجمع فيها الأفعال التي كانت تؤدى تلقائياً لكي تحول من مادة غفل خام إلى أعمال فنية)(٢٩ – ص ١١١).

الإ بد اع الفنـي:

عرف مسعود (١٩٧٨م) الإبداع بأنه: (إظهار الشيء من العدم) (٥١– ص٢١).

ويوضح سالم (١٩٨٥م) مفهوم الإبداع الفني فيقول: (الإبداع الفني هو النبع الأصيل الذي يكون معبراً بصدق عن نفسية الفنان وتقابله مع البيئة بمفهومها العريض منذ كشف لنا من خلال هذه المعاناة روعة هذه الأعمال وما تنطوي عليه من أصالة في الخلق والإبداع) (٣٤ – ص٧).

الإد ر اك:

يعرفه مراد (١٩٦٢م): (الإدراك هو الوسيلة التي يتصل بها الإنسان مع بيئته المحيطة ويطلق عليه اصطلاحاً في علم النفس على العملية العقلية التي تتم

معرفتها للعالم الخارجي عن طريق التنبيهات الحسية) (٤٨ – ص١٧٩).

اللون:

يعرف حموده (١٩٩٠م) اللون بأنه: (ذلك التأثير الفسيولوجي أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم، الناتج على شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغيه الملونة أو عن الضوء الملون) (٢٦ – ص٥).

ويقول ريد (١٩٦٩م): (اللون مجرد تفاعل شكل أي شيء نحو أشعة الضـ ـوء التي ندركه بواسطتها.فاللون هو الناحية السطحية للشكل ومع ذلك فإن للون دوراً هاماً جداً يقوم به في الفن، لأن له أثر مباشر على حواسنا) (٣١ – ص٣٤).

الشكل:

يعرف رياض (١٩٧٤م) الشـ ـكل فيقـ ـول: (هو مضـ ـمون العمل الفني أو الرسـ ـالة المرئـ ـية التي تحمل فكرة وتؤدي إلى معنى، فالفكرة والمعنى هما مضمون العمل الفني ويتجسدان في شكل معين ينساب في وسيط بين فن وآخر) (٣٠ – ص٤٣).

ويعرف الشكل في هذا البحث الإجرائي بأنه المظهر الخارجي للعمل الفني وهو يعبر عن مضمون اجتماعي ونفسي ، ويستحيل الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه التعبيري ، فهناك ارتباط وثيق بينهما فهما عنصران لا يتكامل العمل الفني إلا إذا قدما في مزيج تام التوازن.

الحركة:

يعرف رياض (١٩٧٤ م) الحركة بأنها: (فعل ينطوي على تغير ولذلك يقابله رد فعل، ليس من اللازم أن يكون هو الآخر على هيئة حركة ملموسة بل قد يكون رد فعل داخلياً يثار على هيئة أحاسيس، فالحركة قد تشير إلى قرب وقوع الخطر أو تشير إلى توقع خبر سار، وكلاهما أمران يثيران أحاسيس وانفعالات مختلفة) (٣٠ – ص٢٩٧).

الحركة التقديرية :

يقصد بالتقدير في هذا البحث الإجرائي إعطاء حكم، ويقال قّدر الأمر، أي نظر فيه وفكر فيه وفهمه وأعطاه حكماً معيناً، ومعنى قدره تقديراً أي حكم عليه حكماً ليصف الأمر تماماً من جميع جوانبه.

والحركة التقديرية بالرغم من ثباتها في المجال البصري إلا أنها في الجانب الفعلي تقدر أنها حركة، وذلك حسب ثقافة وذوق المتلقي أو المشاهد، فكلما كان ذو ثقافةً عاليه بالفنون كلما قدر حركة العناصر التشكيلية التي أمامه واتجاهات ومعدلات هذه العناصر.

الفصل الثاني

(أد بيات البحث)

أولاً: الدراسات السابقة والمرتبطة.

ثانياً: الإطار النظري.

- ماهية الأسس التعبيرية.
- الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد .
- الأبعاد التشكيلية والتعبيرية للون.
- أبعاد ظاهرة الحركة التقديرية في الفن التشكيلي.

أولاً: الدراسات السابقة والمرتبطة

وفيها تعرض الباحثة عدداً من الدراسات السابقة التي تناولت بعض الجوانب المرتبطة بالدراسة الحالية ، وقد تم عرض هذه الدراسات على النحو التالي:

١ – دراسة تناولت اللون وأثره على الشكل التعبيري المعاصر:

دراسة محسن مصطفى حمزة (١٩٨٧م) وعنوانها: (مفهوم اللون عند التعبيريين وأثره في إبداع أشكال تصويرية معاصرة).

وفيها تعرضت الدراسة لدافع هام في عملية الإبداع الفني وهو الانفعال وأثره على العمل الفني في الاتجاه التعبيري أداء وفكراً . ولقد وضح الباحث أيضاً كيفية الاستفادة من المفهوم الانفعالي فقط في استخدام اللون عند التعبيريين لإبداع أشكال تصويرية معاصرة.

وترتبط الدراسة الحالية بالدراسة السابقة من خلال موضوع اللون ، إلا أن هذه الدراسة توضح أن اللون له خصائص فيزيائيه وقوة تعبيرية تسيطر على كيان أو وحدة العمل الفني المسطح إلى جانب ذلك المفهوم الانفعالي الخاص باللون.

كذلك هذه الدراسة تؤكد على أهمية الخصائص العلمية للون ، حيث إنها تسهم في إيجاد قوة تعبيرية للشكل التعبيري المسطح ثنائي الأبعاد.

٢- دراسة تناولت اللون واستخداماته في التصوير الحديث:

دراسة محمد رضا عبد السلام عبد الرحمن (١٩٨٣م) وعنوانها: (اللون واستخداماته في التصوير الحديث).

وتناولت هذه الدراسة اللون واستخداماته كموضوع مستقل في التصوير الحديث. ولقد وضح الباحث أهمية اللون وقيمته الجمالية الخالصة وقيمته الحسية والفكرية المستقلة عن جميع وسائل التعبير والصياغة الفنية الأخرى، وذلك من منطلق أن التطور الفني والتاريخي للتصوير الحديث ما هو إلا تطور في مفهوم اللون وطرق تناوله ومعالجته.

وترتبط الدراسة الحالية والسابقة في موضوع اللون فقط ، إلا أن الدراسة الحالية توضح أهمية الخصائص العلمية للون ، وأن هذه الخصائص تسهم في إيجاد قيم وعلاقات لونية تنشأ من خلالها حركة تقديريه في الأعمال الفنية المسطحة. وأن اللون يعتبر هو القوة التعبيرية المسيطرة على كيان ونظـام الأعمـال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة).

٣- دراسة تناولت التعبير الفني من خلال دراسة الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة:

وهي دراسة سعاد أحمد جمعة (١٩٧٧م) وعنوانها : (الاتجاه اللاتمثيلي في تصوير القرن العشرين وأثره في تدريس الفنون بالمرحلة الابتدائية).

وقد اشتملت هذه الدراسة على سبع فصول تناولت من خلالها دراسة وصفية تحليلية لنشأة هذا الاتجاه اللاتمثيلي وأهم الدوافع التي أدت إليه وذلك بهدف الوصول إلى أسس وخواص هذا الاتجاه. وتوضح أيضاً أهمية هذه الأسس والخصائص ومدى الإفادة منها في تدريس الفنون في المرحلة الابتدائية.

وترتبط الدراسة الحالية بالدراسة السابقة من حيث موضوع التعبير الفني، إلا أنه في الدراسة الحالية يتم التعبير الفني من خلال اللون وخصائصه وعلاقاته؛ وذلك لابتكار أعمال فنية مسطحه ينشأ عنها حركة تقديرية من خلال القيم اللونية ومحققة في مسطح ثنائي الأبعاد.

كذلك استهدفت الدراسة السابقة دراسة الاتجاه اللاتمثيلي بغرض الوصول إلى أسس وخواص هذا الاتجاه وذلك للاستفادة من هذه الأسس في تدريس الفنون بالمرحلة الابتدائية. أما الدراسة الحالية فقد استهدفت دراسة مفهوم اللون وخصائصه ووظائفه في الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة ؛ وذلك بغرض الوقوف على الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة التي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية.

٤- د راسة تناولت التعبير الفني من خلال الضوء وأثره على التعبير بالأ لوان:

دراسة إلهام عبد ا ريس (١٤١٤هـ) وعنوانها: (أثر الضوء على التعبير الفني والإفاده منه في تدريس مقررات التعبير بالألوان).

وقد اشتملت الدراسة على خمسة أبواب تناولت من خلالها دراسة نظرية تحليلية تطبيقية للضوء وعلاقته باللون وأثر الضوء على التعبير باللون وعلى العملية الابتكارية نفسها. وتوضح الدراسة أيضاً أهمية الضوء في إدراك العلاقات اللونية حيث إن اللون يعتبر من أهم العناصر التي يقوم عليها بناء العمل الفني التشكيلي.

ومن نتائج هذه الدراسة أن التعبير باللون لا يتم إلا عن طريق الألوان التي مصدرها من الضوء وبالتالي فإنه لكي يكون هناك تعبير لوني لابد من دراسة خصائص الضوء ، وطبيعته وأن ذلك يتطلب دراسة الألوان وخصائصها.

وتتفق الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة من حيث موضوع اللون، إلا أن هذه الدراسة الحاليه ترى أن للألوان خصائص وقوى تسيطر على وحدة العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد. حيث يمكن من خلال هذه الخصائص والقيم والعلاقات اللونية (إمكانيات اللون التعبيرية التشكيلية) - إبتكار أعمال فنية مسطحة تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية.

٥- دراسة تناولت الحركة في التكوين لابتكار أعمال فنية تشكيلية معاصرة:

دراسة فاطمة وارجو وارس (١٤١٦هـ) وهي بعنوان: (دراسة الحركة في التكوين لابتكار أعمال فنية تشكيلية معاصرة).

ولقد اشتملت على ست فصول تناولت خلالها دراسة الحركة في التكوين بجانبها الفعلي والإيهامي، ولقد أكدت على أهمية تجسيم الحركة في العمل الفني وخاصة في مجال (التعبير باللون) وذلك بهدف البحث عن مضامين وإضافة قيم فنية جمالية مع إشراك المشاهد بدور إيجابي أكبر.

وتتفق الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة في موضوع الحركة، إلا أن هذه الدراسة استهدفت أولاً وأخيراً تحقيق الحركة التقديرية فقط من خلال القيم اللونية، أي القيم الناتجة من النظم الإيقاعية للون (مسارات الألوان) وخواصه العلمية وإمكانياته التعبيرية والتشكيلية.

ثانياً: الإطار النظري

ويشمل على:

- ماهية الأسس التعبيرية.
- الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد .
- الأبعاد التشكيلية والتعبيرية للون.
- أبعاد ظاهرة الحركة التقديرية في الفن التشكيلي.

ماهية الأسس التعبيرية

تمهيد .

ماهية التعبير الفني.

مسلمات الأسس التعبيرية.

أبعاد الأسس التعبيرية في الفن التشكيلي.

- الأساس الفكري والفلسفي.
- الأساس العلمي.
- الأساس الاجتماعي.
- الأساس الانفعالي.
- الأساس التقني.

ماهية الأسس التعبيرية

تمهيد:

بالرغم من أن التعبير عملية تنطلق من وجدان الفنان ومشاعره وأحاسيسه ، إلا أن هناك عشرات الأسئلة والاستفسارات تجول بخاطر وفكر أي فنان قبل أن يعبر أو تدفعه الأحداث نحو التعبير.. عن أي شيء يعبر؟ ما هو هدفه من التعبير؟ وبأي خامة سيعبر؟ وما هي الأدوات التي سيستخدمها عند التعبير؟ ، والعديد من تلك التساؤلات التي تثير اهتمام الفنان وكأنه في الحقيقة يبحث عن منطلقات ينطلق منها عند عملية التعبير.

إن هذه المنطلقات التي يبحث عنها الفنان هي في الحقيقة تلك الأسس التعبيرية التي لابد له أن يتعرف عليها وعلى جوانبها المختلفة ومكوناتها قبل أن ينطلق إلى مرحلة التعبير ، وهي أسس من شأنها أن تدعم التعبير الفني وتقوية بما يجعله أكثر عمقاً وأدق مدلولاً ، وهي في نفس الوقت لا تعوقه لأنها قبل التعبير تكون قد امتزجت مع التركيبة الوجدانية والفكرية والمهارية للفنان.

إن معرفة هذه الأسس واستنباطها والوقوف عليها ودراستها وتحليلها وربطها بالأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) - يتطلب أولاً تقديم تعريف حول عملية التعبير الفني وماهيته وكيفية حدوثه.

ماهية التعبير الفني:

على الرغم من أن التعبير له معاني عديدة ترتبط بأنشطة إنسانية كثيرة ، إلا أنها حين تنسب إلى الفن فإنه يكون لها معان خاصة. فالتعبير في ميدان الفنون التشكيلية يأخذ شكلاً وجدانياً يمس كل خط، كل شكل، كل وضع، كل حركة يلمسها المشاهد على أسطح الأعمال الفنية.

فالخطوط القوية واللينة والمساحات الملونة وجميع القيم التشكيلية التي تكسو الأعمال الفنية إنما تدل على شعور فائق يصدر رأساً عن قلب الفنان ... بل شعور بالغ القوة، فمن الفنان نفسه تستمد تلك الشاعرية وهذا الوضوح التعبيري للفن الذي لا يوصف أو يرسم أو يحلل فقط بل له وهج ساطع مثير يسطع نوره إلى القلب أيضاً، ويتصل وينتسب إلى الإحساس بالجمال ، إنه يصل إلى الروح وليس إلى العقل فقط.

يعرف التعبير لغوياً عند مسعود (١٩٧٨م): (بأنه إظهار الأفكار والعواطف بالكلام والحركات أو قسمات الوجه) (٥١-ص٤١٢).

أي إن التعبير عن الأفكار والعواطف والمشاعر والأحاسيس ليس فقط بالكلمات كما هو الحال في الفنون الأدبية كالشعر والنثر ونحوها، ولكن في فنون عديدة أخرى يمكن إظهار تلك الأفكار والعواطف والمشاعر بالحركة أيضاً (الأداء الحركي) كما هو الحال في فنون المسرح المتنوعة. كما تعتمد الفنون التشكيلية على عناصر الشكل واللون والحركة لتخرج شحنات تعبيرية لها تأثيرها الفعال، فالرسم والتصوير والنحت والأشغال الفنية .... إلخ، كل هذه الأعمال تحتاج إلى مهارة يدوية عالية وفائقة، والتي يمكن وصف أدائها المميز والذي يعكس انفعالات الفنان وقدراته الذاتية ورؤيته الداخلية لتلك الظواهر الفنية.

الصلة بين الد وافع والتعبير:

يقول عبد ا : (إن أي فن من الفنون هو نتاج شيء داخلي يطلق عليه اسم الدافع، أي التكيف مع البيئة، ولا يعتبر الدافع مكتملاً إلا حينما تنسج خيوطه في تركيب جديد يجعل الذات تشترك فيه بأكملها وهو ينتج من الحاجة) (٣٩-ص١).

والدافع عند إبراهيم (١٩٨٧م): (هو حالة من التوتر الداخلي توجه السلوك حركياً كان أم ذهنياً أم اجتماعياً نحو هدف معين، وتسهم في تنشيطه والاستمرار فيه لحين بلوغ الهدف (٤-ص٣٧٦).

والدوافع تحرك السـلوك وهي تتصل بالانفعالات دائماً، فالسـلوك المنفعل لا ينبع إلا من دوافع، وعندما يكـون الدافع قوياً فهنا تصحب الاستجابة دائماً حالة نفعالية، يقوم الكائن العضـوي تحت تأثيـرها بمجهـود مضاعـف لتحقيق الغرض، والعكس صحيح، فإذا ضعفت الدوافع يضعف ويقل الانفعال، وإذا قلت حدة الدافع فلا يحدث الانفعال.

وعندما تقف عقبة من العقبات في سبيل تحقيق الدوافع والرغبات فإن وجود هذه العقبة تثير الإنفعال ، مما يجعل الفرد يضاعف مجهوده للحصول على ما يرغبه ولإشباع دافعه أيضاً. وهذا يسمى انفعال إيجابي، أي أدى لتقوية الدافع الذي بواسطته استطاع الفرد أن يضاعف جهده ويحصل على تلك الرغبة.

فالدافع يوجه الطاقة هذه الوجهة أو تلك في سبيل التعبير عن الذات، فهو بمثابة الصمام الذي يطلق الطاقة من محبسها أو يحول مجراها من اتجاه إلى آخر. ومعنى ذلك أن سلوك الكائن الحي لا يمكن أن يتم مالم يتوافر أمران: أو لهما الطاقه، وثانيهما الدافع الذي يسخر هذه الطاقة لصالح الكائن الحي، ويجعله يتصرف فيها لكي يوجهها هذه الوجهه أو تلك وذلك لإشباع الرغبة.

والتعبير لا يحدث دون إثارة أو اضطراب أو قلق، ومع ذلك فعندما يحدث تهيؤ لأي اضطراب داخلي (انفعال) ينطلق (يتحرر) في الحال متخذاً أشكالاً متعددة مثل شكل ضحكة أو بكاء فإنه سرعان ما يزول بمجرد حدوثه وهذا يسمى تفريغ للطاقة والتخلص منها ولا يعني تعبيراً.

فالتعبير يعني البقاء إلى جوار تلك الطاقة والاهتمام بتطويرها ودفعها إلى الأمام والعمل على إتمامها وتوصيلها إلى مرحلة الاكتمال، أي أنه لابد من تحول الطاقة إلى فعل واع، ويقول جون ديوي (١٩٦٣م): (حين لا يكون هناك أي تنظيم للظروف الموضوعية أو ثمة تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستثارة أو التنبه في صورة مجسمة فإنه لا يكون ثمة تعبير) (٢٩-ص١٠٧).

تعريف التعبير الفنـي:

يعرف جون ديوي (١٩٦٣م) التعبير: (أنه ضرب من النشاط تجمع فيهما الأفعال التي كانت تؤدى تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض لكي تحول من مادة غفل خام إلى أعمال فنية، ولا يكون ثمة تعبير أو فن إلا إذا استعملت المادة أو العناصر كواسطة أو وسائط) (٢٩- ص١١٠).

وهناك من يرى أن التعبـير الفني لا ينبع من خـبرة خيالية مكتملة، ولكن ينبع من استثارة انفعالية أو من الحماس العاطـفي الذي يسـتمر أثناء إخراج العمل الفني وهو بذلك يركز فقط على الانفعـال ويقول صـمويل الكسندر(١٩٦٣م): (إن عمل الفنان لا يصدر عن خبرة خيالية مكملة يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها، وإنما يصدر من استثارة انفعالية تدور حول الموضوع) (٢٩-ص١١٢).

أما يوسف (١٩٨١م) فهو يرى: (أن التعبير الفني قدرة عقلية ذاتية خاصة مركبة من عدة قدرات بسيطة تتجمع فيها أساليب النشاط الذي يتعلق باستخدام العناصر الفنية من شكل وخطوط ومساحة وملمس في علاقات تحكمها القيم الفنية من اتزان وإيقاع وحركة ووحدة وتناسب جيد لتعبر من خلالها الذات) (٥٥- ص٥٩).

وترى الباحثة أن التعبير الفني لا يكتمل عند الفنان إلا باكتمال مقومات هامة وهي الاستثارة الانفعالية وتواجد القدرات الذهنية والإبداعية والقدرات المهارية والتي تمكنه من استخدام العناصر الفنية وتشكيلها.

فعل التعبير الفنـي:

عند الرجوع إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير فإن لفظ Expression في اللغة الإنجليزية يشير إلى عملية العصر أو الضغط. وللتوضيح أكثر فإن عملية العصر هذه أو الضغط لأي مادة خام لابد وأن تحدث تحت تفاعل أو تداخل بين

المادة الخام من جهة وبين آلة العصر (آلة الضغط) من جهة أخرى وذلك للحصول على المطلوب.

ويؤكد ديوي (١٩٦٣م) على عملية العصر بأنه: (لابد من وجود تفاعل يترتب عليه حدوث تحول في المواد الأولية، وهي تلك العناصر التي تعد بمثابة المادة الخام في العمل الفني فيظهر تغير في صميم تلك المواد بالقياس إلى ما يعتصر بالفعل فلابد من توافر البيئة وموضوعات مقاومة من جهة، ودوافع وانفعال باطني من جهة أخرى حتى يتكون تعبير عن إنفعال (٢٩-ص١١٢).

ويتضح من قول د يوي النقاط التالية:

أ-أن البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الفنان لابد وأن يتفاعل معها ويحتك بها وبمفرداتها وبقضاياها ويتأثر بمعطياتها، فهي تعمل بعمل المقاومة.

ب-أن الفنان يكتسب دوافعه من البيئة والوسط الاجتماعي المحيط به.

جـ-أن البيئة الاجتماعية بكل معطياتها تثير انفعالات الفنان الحسية بموضوعات شتى.

د-أن الفنان يعبر عن انفعالاته بواسطة المواد والخامات.

هـ-أن الفنان شخص مثقف واعٍ يمتلك خبرات ذاتية وقدرات عقلية ومهارات يدوية تجعله يحيل المواد الخام إلى نتاج فني يحمل صفة التعبير.

و-أن لكل مادة تقنيات خاصة بها ويجب على الفنان أن يتعرف على إمكانياتها التشكيلية لتسهل عملية التحويل أثناء التعبير.

هناك من يرى أن التعبير يبدأ بالإلهام وينتهي بالعمل الفني المعبر ويصف عبد ا فعل التعبير في النقاط التالية وملخصاً عنه: (٣٩ – ص ص١٥-١٢).

أ-أن الإلهام في حد ذاته هو عملية الاشتعال التي تولدها الفكرة أو المشهد لدى الفنان وأنه لا يوجد منفذ لما يشتعل سوى أحد الأمرين:

* إما أن يحترق ويتحول إلى رماد.
* وإما أن يحاول الضغط بشدة ليخرج للعالم الخارجي في مادة جديدة (صورة) تحيل المواد الخام إلى نتاج فني.

ب- أن الذات تقوم من ناحيتها بتحويل العناصر الناتجة عن الخبرة الماضية إلى قوى فعالة تتجلى على شكل رغبات ودوافع وصور عقلية جديدة وهذه كلها تصدر عن اللاشعور وتخرج في حرارة (الاضطراب الباطني) ويلاحظ أنها لاتبدوا في الظاهر وذلك لأنها تخرج عن ذات ليست معروفة شعورياً.

جـ- أنه لا بد من وجود المادة الداخلية المشتعلة والعواطف التي يتغذى عليها الإلهام، ويحدث تفاعلاً مع الوقود (المادة الداخلية المشتعلة) قبل أن يخرج في النهاية الإنتاج الفني النقي.

د - أن فعل التعبير عبارة عن عملية إنجاز للإلهام وتكميل له عن طريق بعض الوسائط.

هـ– أنه ليس باستطاعة أي دافع أن يؤدي إلى تعبيرإلا إذا انصهر هذا الدافع داخل البوتقة التي تحوي الاضطراب الانفعالي أو ما يطلق عليه التهيج النفسي، وأنه لا بد أن يكون هناك نوع من الضغط أو الاعتصار حتى يكون ناتج ذلك هو الشيء المعتصر.

و- أن الاضطراب النفسي (التوتر) هو الذي يقوم بعملية التحديد للمواضع التي يتلاقى عندها الدافع الباطني مع الاحتكاك بالبيئة، سواء كان في الواقع أو في الذهن، ويكون نتيجة ذلك التلاقي في نوع من الغليان أو الهياج.

وتستنتج الباحثة مما سبق أن هناك مجموعة من الأسس يستند عليها التعبير الفني وتعد بالنسبة له الركيزة الهامة التي ينطلق منها التعبير. وهي من شأنها أن

تقوي التعبير وتدعمه وتبني الصيغه التعبيرية في العمل الفني.وأن وعي الفنان بهذه الأسس وخباياها الداخلية ومكنوناتها تجعل تعبيره أشد عمقاً وأدق مدلولاً وأقوى تأثيراً ، وهي تبدأ بالأساس الفكري وبعدها الأساس العلمي ثم الأساس الاجتماعي ثم الأساس الانفعالي وأخيراً الأساس التقني.

مسلمات الأسس التعبيرية:

طرحت الباحثة مجموعة من المسلمات والتي لها دور في تحديد الأسس وصياغتها، وهي على النحو التالي:

١ - مسلمات الأساس الفكري والفلسفي:

- إن الفكر يعد من أعمال العقل.
- إن الإلهام من أعمال الفكر وهو يبدأ بالتأمل الحسي ويثمر بصور حسيه وصور ذهنيه نتيجة التفكير المضني المتواصل.
- إن الإلهام في حد ذاته هو عملية الاشتعال التي تولدها الفكرة لدى الفنان والتي بواسطتها تتحول المواد الخام إلى نتاج فني.
- إن لكل فنان فكر فلسفي خاص به يؤثر في حياته وسلوكه وهو ينشأ من عقائد دينية أو اتجاهات فكرية مادية. وهذه الاتجاهات والعقائد تؤثر في حياة وسلوك الفنان وتنعكس على أعماله وابتكاراته.

٢ - مسلمات الأساس العلمي:

- إن الفنون تستند على أسس وقواعد العلم مثل (علوم الضوء والفيزياء والرياضة الهندسية والإدراك وعلوم الكيمياء ... وغيرها من العلوم).
- إن الفنان لا يستطيع أن يخاطب مجتمعه إلا باللغة التي يعرفها، والعلم لغة العصر الحاضر والتكنولوجيا المتقدمة هي وسائط هذه اللغة.

- إن معظم الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة تبلورت من خلال تأثرها بالعلوم والنظريات العلمية، وقد تمت الاستفادة منها داخل أعمالها الفنية كنظرية التحليل النفسي والإدراك والحركة حتى إن مسمياتها ارتبطت بتلك النظريات كفنون الضوء وفنون الحركة وفنون الخداع البصري.. وغيرها.

- إن البحث عن وسائط مادية جديدة يلازمه بحث وتعرف على خصائصها التركيبية ومكوناتها وأساليب معالجتها ، وهي أمور ترتبط بكيمياء وفيزياء المادة الخام.

٣ - مسلمات الأساس الاجتماعي:

- إن الفنان يمثل فرد من أفراد مجتمعه وجزءاً لا يتجزء منه.

- إن لكل مجتمع بيئة خاصة وحضارة وثقافة خاصة به.

- إن الفنان يعيش في بيئة اجتماعية ويتفاعل معها ويحتك بها وبمفرداتها وبقضاياها وهو يتأثر بمعطياتها.

- إن الفنان يكتسب دوافعه الثانوية من البيئة والوسط الاجتماعي المحيط به.

- إن هناك صلة وثيقة بين الفن والمجتمع إذ أن الفنون تعكس الأوضاع الاجتماعية السائدة.

- إن الفنان يعبر عن قضايا ومشكلات ترتبط بمجتمعه لكي يعبر عن طموحاته وآماله وتطلعاته ، ولا يعير المجتمع انتباهه لفنان لا يمثله ولا ينتمي إليه.

٤ - مسلمات الأساس الانفعالي:

- إن كل كائن حي له سلوك قابل للإنفعال.

- إن فعل التعبير الفني يشترط وجود الإنفعال.

٥ - مسلمات الأساس التقني:

- إن يد الفنان هي أساس لمعظم الصور التعبيرية الفنية، وبناء عليه فإنها لاتعمل إلا من خلال تدريب مسبق وممارسة وإتقان ودقة تتلائم مع طبيعة التعبير.

- إن التعبير لا يتم إلا على مادة غفل، وتقنيات التشكيل هي التي تحولها إلى عمل فني.

- إن الفنان لا يستطيع أن يطوع المادة لانفعالاته دون أن يتعرف على إمكانياتها التشكيلية وتقنياتها، كما أن التعرف على إمكانياتها يعطيه التصور لإمكانية وطريقة وشكل التشكيل.

إن هذه الأسس التي طرحت مسلماتها لا تعمل منفردة ولا تتجزأ ، بل هي تتفاعل مع بعضها البعض عند التعبير لتشكل تركيبة موحدة قادرة على التعبير بشكل مميز وبسمات معينة وبعمق موازي لمحتوى هذه الأسس عند الفنان ، وسوف تتناول الباحثة دراسة هذه الأسس ومشتملات مفرداتها بالتفصيل.

أبعاد الأسس التعبيرية في الفن التشكيلي:

١ - الأساس الفكري والفلسفي:

يعرف مسعود (١٩٧٨م) الفكر بأنه: (الفكرة تعني الحاضرة الذهنية ، أما الفكر فهو أعمال العقل لحسه وإدراكه) (٥٢- ص١١٣١).

ويمكن القول أن الفكر الفلسفي هو أعمال العقل في المعلوم للوصول إلى علم الأشياء الكلية بقدر طاقات الإنسان.

والتفكير يعد من أعمال وفعل الفكر نفسـه ، ويؤكد ذلك سـيد خير ا (١٩٧٥م) قائلاً: (والتفكير يبرز واضحاً عندما يواجه الإنسان مشكلة معقدة يقف أمامها محيراً ، فالمشكلة تتطلب الوصول إلى نتيجة أوحل من مقدمات تبدو بعيدة الصلة عنها فيشعر الإنسان بما يبذله من جهد في سبيل الوصول إلى هذه النتيجة؛ لذلك يستخدم كل طاقته العقلية بمظاهرها المتعددة لبلوغ هدف معين)(٢٨ – ص ٤٢٥).

الفكر الخلاق في الفن:

لقد بات من المسلمات أن الشخص الخلاق المبدع هو الذي يميزه فكره عن غيره من الأشخاص ، وأن القدرة الذاتية على الإبداع تأتي بعد عملية تفكير متواصلة ومنظمه. والفكر الخلاق ما هو إلا الخطوة الأولى في إنتاج العمل الفني، ويترتب على ذلك أن العقل له وظيفة خلاقة بناءة، ويعتقد البعض أن النشاط الفكري للفنان هو إدراك أو اكتشاف للواقع الخارجي، وأن التجربة الفنية لا تنبع من العدم بل تحدث في عقل الفنان أثناء عملية التفكير وتسبقها في الوجود تجربه حسية انفعالية، والتفكير بأنواعه يعد أساسياً في إنتاج العمل الفني؛ لأن الفنان يستخدم عقله بمثل ما يستخدمه العالم الطبيعي في الملاحظة والتجريب والإنتاج، وقد يصاحب التفكير والملاحظة والإنتاج في كثير من الأحيان تفكير علمي.

والتعبير الفني ما هو وليد صدفة وإنما هو ثمرة لقصد، أي ثمرة التفكيـر والتأمل والوعي والإلهام والإبداع ... وكل أعمال الفكر والعقل، ويؤكد فيشـر (١٩٧١م) هذا المعنى في قوله : (ونحن نعرف أن العمل الفني بالنسبة للفنـان عملية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته) (٤٣ – ص١٠).

ويرى بعض المفكرين أن الإلهام ليس إلا وليد التفكير المضني المتواصل، وهم يقصدون أن الإلهام يأتي نتيجة الدرس والسعي والاجتهاد عند الفنان ، ويؤكد ذلك وليم كانون (١٩٩٣م) قائلاً: (إن التفكير الطويل في موضوع ما وإعطاء فرصة النضج في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند أكثر الباحثين وطلاب العلم بإلهامات وحلول مفاجئه، كأنما في العقل ناحية تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر وتحمل إلى الذهن الواعي نتيجة عملها في أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام) (٤٦ – ص ٦٣).

وتقول باتريك : إن التفكير الإبداعي يمر بأربع مراحل يمكن توضيحها باختصار كمايلي:

أ - مرحلة الاستعداد أو التأهب: ومنها يبدأ الفنان بالبحث عن الرؤيا من عديد الأشياء بالموضوعات في العالم الخارجي وتتجمع في عقله بعض من الأفكار والتداعيات.

ب - مرحلة الإفراخ أو الكمون: وهي مرحلة الاختمار والامتصاص الشعوري واللاشعوري ، إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين إلى آخر.

جـ - مرحلة تبلور الفكرة العامة : وهو ما يسمى بالإشراف ، وفيها تنبثق الشرارة أو الومضة الإبداعية أي لحظة اقتناص الصورة الجمالية.

د- مرحلة نسج وتفصيل الفكرة : وهو ما يسمى بالتعبير والتحقيق ، وهي إبراز الصورة إلى حيز الوجود والظهور.

إن القوة التعبيرية التي يمتلكها أي موضوع ليست إلا دائرة الأفكار التي تحيط في الذهن، لكن هذه الدائرة وكل أعمال الفكر الخلاق لابد وأن تنطلق من اتجاه أو عقيدة دينية أو مادية في الحياة، يكتسبها الفنان من مجتمعه ويعتقد ويؤمن بها كباقي أفراد مجتمعه وهي تؤثر على سلوكه - منذ أن يعتقدها - وتصرفاته

ومنطقه في التفكير ورؤيته للحياة بصفة عامة. وهذه العقيدة تحدد لأي شخص - سواء كان فناناً أو غيره - معالم الطريق من الولادة حتى الممات، ومن هنا يبرز أثر هذه العقيدة على الفنان والتي تؤثر على نتاجه وحضارة مجتمعه أيضاً.

تأثر التعبير الفني بالفكر الفلسفي العقائد ي:

تؤثر المعتقدات الدينية إلى حد كبير على حضارة وفنون أي مجتمع، ولقد ارتبطت هذه المباديء العقائدية والديانات السماوية والوضعية بصفة عامة بالفنون منذ العصور البدائية حتى عصرنا هذا، و كلما زادت قوة المبدأ العقائدي في قلوب معتقديه كلما كان تأثيره قوياً عليهم مما يعكس ردود فعل قوية في حياتهم وموازية في نفس الاتجاه أيضاً.

ففي الفنون البدائية يقول دور كايم (١٩٦٤م) : (إن الدين عامل هام في حياة البدائيين ؛ حيث إن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسيم الدينية والزواج والصلح والسلام والحرب.ويبدو العنصر الفني ظاهراً في مثل هذه الاجتماعات فنرى الرقص البدائي ونسمع الموسيقى البدائية أيضاً) (٧- ص١١٩).

وتلك الأدوات والملابس التي تعكس تشكيلها ورسوماتها بعض من الرموز والأشكال المرتبطة بعقيدتهم آنذاك. إلى جانب تلك الأساطير التي جاء الفن التشكيلي مجسماً لها في صور وتماثيل مسجلة على جدران التاريخ.

وبالنسبة للفن المصري القديم فقد كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التي دار الفن بشتى أشكاله في فلكها. فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر في المنازل والشوارع والقصور والقبور والمعابد أيضاً والتي نشأت بين جدرانها شتى أنواع الفنون، ويقول عبد المعطي (١٩٩٣م): (إن المعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعاً، ألا وهو فن المعمار، ثم ظهرت الحاجة إلى تزين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة فكان من ذلك أن ظهر

فن النحت ، ولم يلبـث المثـالون أن تفننوا في عمل التماثـيل الملونة فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير الذي لم يكن يسـتعمل في الأصل إلا لتزين جدران المعابد)(٤٦- ص ٩٦).

ومن جدران المعابد نتأمل جدران المساجد الإسلامية والزخارف والعمارة الإسلامية والفن الإسلامي البديع، فمن مبدأ الإيمان والتوحيد كان بناء أول مسجد وأول أثر فني إسلامي وذلك لغرض ديني وهو الصلاة حتى تتم عملية الاتصال الروحاني بين العبد وربه وخالقه.

فمن تلك العقيدة السامية والمنهج الرباني المتكامل كانت تلك الحضارة الإسلامية العظيمة والتي عكست وجهتها على الفنون أيضاً. فالعقيدة الإسلامية كانت وما زالت العروة الوثقى بين الدين الإسلامي والفن الإسلامي، والحدود العامة للرسالة السماوية هي حدود عامة أيضاً في منهج الفن الإسلامي. من هذه المبادىء السامية انطلق المسلم يعمر ويرسم ويزخرف وينحت في كل بقعة إسلامية وفي كل أثر إسلامي على وجه الأرض.

أما في العصور الوسطى فنجد أن أوامر الكنائس قد عملت على إحياء الكثير من الفنون وفي مقدمتها فن المعمار الروماني.

لقد ظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحاً كبيراً من الزمان ، إلا أنها أخذت بعد ذلك في التفكك رويداً حتى انقطعت الصلة في آخر الأمر خاصة في أوربا منذ عصر النهضة إلى العصر الحديث والمعاصر، ولقد كان السبب الرئيسي في ذلك هو نهوض الحركة العلمية التي بدأت بزوغها منذ عصر النهضة.

إن انفصال العلم عن الدين وعن أوامر الكنيسة وظهور الحركات العلمية والمخترعات والمكتشفات أدى إلى تطور الفكر الأوربي وظهور حضارة علمية مادية انعكست وجهتها على الفنون أيضاً؛ مما أدى إلى ظهور اتجاهات فنية حديثة تحمل آراء فكرية منحدرة من منطلق مادي وعلمي بحت.

مفهوم الاتجاه في الفن:

يعرف الاتجاه لغوياً بأنه رأي. ويقصد بهذا المصطلح في الفن بأنه مجموعة من المباديء والآراء والمفاهيم والمذاهب التي يعتقد بها جماعة من الفنانين المؤمنين بهذا الاتجاه شريطة أن يعكس هذا الاتجاه ثقافة وفلسفة ومباديء وتطور المجتمع الذي يحيط بالفنان والمتواجد فيه والمتعايش معه.ولقد أثرت الاتجاهات الفكرية والفلسفية في تناول الأشكال والتعبير عنها، حيث انحصر التعبير الفني في اتجاهين رئيسيين هما:

الاتجاه الأول: يتجه ليمثل الأشياء المحيطة سواء بدت كما تترائى للفنان في عالمها الواقعي أو كما كان يصوغها في خياله وأحلامه، وهو يعرف في عالم الفن بالاتجاه التمثيلي. وأصحاب هذا الاتجاه لا يقتصرون على مجرد النقل من الطبيعة أو محاكاة الواقع، بل ينظرون إلى الطبيعة نظرة تتصف بالصدق الفني واضعين في اعتبارهم أن الفن يعني التعبير الإبداعي؛ لذلك قاموا بعمليات تحويل شامل غير مقصود لأن تكون هذه العمليات فيما بعد محور ارتكاز الفن الحديث ويتمثل هذا الاتجاه التمثيلي بوضوح في المدارس الفنية التالية: كالواقعية والكلاسيكية والتعبيرية والرومانسية والانطباعية والوحشية والتكعيبية.

الاتجاه الثاني: يبتعد عن علم الأشياء التمثيلية، ليتجه إلى رموز لا تمثيلية تعبر عن عالم تجريدي تتمثل فيه الذات الداخلية للفنان. وهذا الاتجاه يتجنب جميع عناصر التمثيل ويثير استجابة جمالية للعلاقات الشكلية البحتة بين المساحات والأبعاد والألوان. ويتميز هذا الاتجاه اللاتمثيلي بأسلوبين أو بنمطين رئيسيين:

أولهما: النمط الهندسي البنائي الذي يتسم بالعقلانية والاستاتيكية والدقة والحساب.

وثانيهما: يتسم بالنمط التعبيري أو العضوي الدينامي ويعتمد على التلقائية والآلية والإحساس النغمي الدرامي.

وسوف يتناول البحث دراسة الاتجاه اللاتمثيلي بشيء من التفصيل في الجزء

الخاص بالأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد ؛ وذلك لأن الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) تأتي هيئتها الشكلية على الوجهه اللاتمثيلية.

٢ – الأ ساس العلمي:

وهو يمثل الاستناد العلمي الذي يرتكز عليه الاتجاه الفني، ويشمل العلوم المختلفة كعلوم الضوء واللون والحركة وأيضاً النظريات العلمية المختلفة كنظريات الإدراك والتحليل النفسي.. وغيرها.

العلا قة التبادلية بين العلم والفن:

العلم نوع من النشاط الإنساني دائم التطور وهو يعتمد على العنصر الموضوعي للإثبات كما يهتم بالتعرف على الظواهر الطبيعية، ويسعى للتوصل إلى القوانين التي تحكم تلك الظواهر وهو في ذلك يتناول العالم المحسوس كواقع موضوعي.

والفن أيضاً نوع من النشاط الإنساني الدائم التطور والذي يغلب عليه العنصر الذاتي، ويهتم بالتعبير عن الظواهر الطبيعية، وتتركز مهمة الفنان في إبداع كيفيات جديدة لرؤية تلك الظواهر بهدف التوصل إلى تأثير مكثف وغير مألوف للظواهر التي اعتاد الإنسان أن يستقبلها في الحياة من واقع التعامل النفعي مع الأشياء المحيطة به.

فالعمل الفني بجانب وظيفته الجمالية يقدم أيضاً مدى وعي وثقافة الفنان بالجوانب التقنية الخاصة بخصائص الخامة وطرق تشكيلها وتركيبها وكذلك يعكس الجانب المعرفي للفنان حول الظواهر الطبيعية، مثل علوم الضوء والحركة والبصريات ... وغيرها من العلوم التي تعد محور اهتمام الفنان داخل عمله الفني. وكثيراً من الفلاسفة والمفكرين يؤكدون تلك الصلة الوثيقة بين العلم والفن فيقول إبراهيم (١٩٦٦م): (إن النشاط الفني نشاط ذهني أصيل عن كل ماعداه من مظاهر النشاط الذهني، وذلك لأن من شأن الفنون البصرية أن تمدنا بمعرفة عن الواقع،

وهذه المعرفة متمايزة كل التمايز عما يوفره لنا العلم أو ما يزودنا به النظر الفلسفي عن معرفة الواقع) (٣-ص٣٣٩).

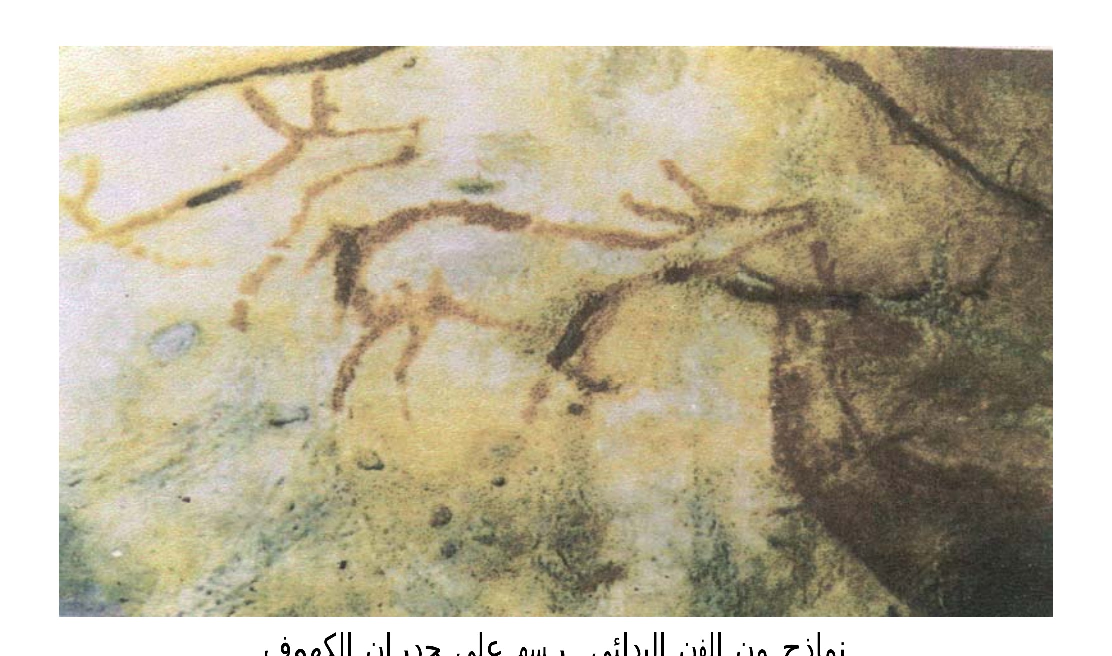
انعكاسات العلوم على الفنون في مراحلها المختلفة:

ارتبطت العلوم بالفنون منذ القدم في كل عصر وحضارة، حتى في العصور البدائية والتي كانت العلوم حينئذ مرتبطة بالمعرفة الحسية للأشياء. ولقـد اسـتنتج البدائي القواعد العامة في صور قوانين عامة ثابتة مما أدى إلى انعكاس ذلك على حياته وفنونه ويقول ديوي (١٩٦٣م): (لم تكن الأساطير في نظر الإنسان البدائي مجرد محاولات عقلية أقام بها هذا الإنسان من أجل السـ ـيطرة على الطبيعـة، وإنما كانت أيضاً خبرات جمالية استثارت أحاسـيسه وانفعالاته وحتـى حالاتـه الذهنية) (٢٩-ص١٠).

لقد استطاع الفنان البدائي أن يسلك بفطرته منهجاً علمياً في تحقيق تلك الصور والرسوم داخل الكهوف، شكل (١)، شكل (٢) إذ تمكن من التغلب على صعوبات صادفته مثل وعورة الجدران وظلام الكهف واستنباطه لأنواع معينة من الفراجين والألوان التي استخرجها من موارد طبيعية وأعدها في صورة تسمح باستخدامها بعد مزجها بشحم الحيوانات.

أما في الفنون القديمة وعلى سبيل المثال الفن المصري القديم - فلقد أثرت إنجازات علوم المصريون القدماء على فنونهم، فهذا الإبداع الموجود في الآثار الفنية القديمة لم ينفذ بطريقة ارتجالية ولم ينشأ عن التجربة فقط، بل إنه كان قائماً على أسس علمية ومباديء هندسية وضع العلماء المصريين أساسها وقواعدها في ذلك الوقت.

شكل (١)



نماذج من الفن البدائي. رسم على جدران الكهوف

الفن عند الإنسان البدائي، يان إيلينيك، ص ٢٨٣

شكل (٢)

نماذج من الفن البدائي. رسم على جدران الكهوف

(صور لدى الباحثة)

وإذا كان تاريخ العلم يدون فمن الأهمية وبالمكانة الأولى تدوين تاريخ العلم الإسلامي ؛ لأنه كان حلقة الوصل والاتصال والاستمرار بين الحضارة القديمة وبين العالم الجديد، لقد قدم علماء المسلمين إسهاماً علمياً في مختلف فروع المعرفة الإنسانية منذ القرن الثاني الميلادي والذي ظهر فيه ازدهار العلوم بأنواعها.إن هذا التقدم العلمي عند المسلمين أثر على كل الميادين مما جعل للدولة الإسلامية حضارة خاصة متكاملة استمدت مقوماتها من علم الكتاب والسنة ومنهج الدين المتكامل الذي يدعو إلى طلب العلم.

لقد أخذت الفنون والمظاهر الحضارية تظهر وتزدهر في كل قطر إسلامي، وأصبح الفن الإسلامي منذ ظهوره إلى اليوم ينصبغ بنوعية فريدة تميزه عن سائر الفنون قديماً وحديثاً. ونظراً لاتساع الرقعة الإسلامية وظهور الحركة العلمية والحضارية في ذلك الوقت - نشأت مدارس فنية كثيرة وانتشرت في أنحاء الدولة الإسلامية ، ولقد تواجدت هذه المدارس في مصر والشام والهند وإيران وتركيا.. وأن لكل مدرسة نظام ومنهج خاص بها تميزه عن غيره من المدارس الفنية ولها فكرة وفلسفة ومنهج خاص بها وقائمة عليه.

وبظهور النظريات العلمية الحديثة والتطور التكنولوجي وظهور المخترعات والمكتشفات والآلات والمعدات الجديدة تأثر الفن أيضاً وظهرت مدارس حديثة ومعاصرة تتماشى مع حضارة العصر الحديث . فهناك العديد من الاتجاهات أو المدارس الحديـثة انطـلقت من أسس ونظريات علمية مثل نظرية التحليل النفسي لفرويد نشأ عنها الإتجاه أو المدرسة السيريالية، ونظرية الجشطالت نشأ عنها الاتجاه الحركي وفن الأوب آرت ... إلخ.

أثر الا نجازات العلمية الحد يثة على الفن التشكيلي الحد يث والمعاصر:

وباختصار يمكن القول إن أثر إنجازات العلم على الفن الحديث والمعاصر جعله يتسم أيضاً بمميزات تلخصها الباحثة من حسين(١٩٩٢م)(٢٣-ص.ص ١٥-٢٦):-

أ- التحرر من الموضوع والاتجاه نحو التجريد، فلقد رأى الفنان أن موضوع العمل الفني هو العمل ذاته بما يتضمنه من أسلوب في البناء، وقيم فنية خالصة للخطوط والألوان والأشكال ، وما يحتويه من علاقات ناشئة من توزيع الأضواء والظلال وعناصر العمل الفني ككل. ولقد اتجه الفنان الحديث نحو التجريد حتى ينفصل ويبتعد عن فكرة التمثيل الشكلي للطبيعة .

ب- تطور مدخل الرؤية الفنية، حيث أصبحت الرؤية الحديثة تتسم بالتجريد والتعبير عن الحركة والزمن والاهتمام بقيمة البناء الداخلي للعمل الفني، والاهتمام أيضاً بالجانب البصري. واتسمت أيضاً بالتحرر في الأفكار والأساليب الشائعة والتقليدية في التعبير الفني.

جـ- تغير مفهوم الجمال، فلقد بدأ الفنان بالكشف عن رؤى جديدة للجمال مما أدى إلى اتساع رقعة ما هو جميل، وامتدت إلى قطاعات من الحياة لم ينظر إليها من قبل.

د- رؤية جديدة للظواهر الطبيعية والتي صيغت في أطر مثيرة ومكثفة وغامضة أحياناً واستحوذت أيضاً على انتباه المشاهد من خلال واقعها الجديد. فلقد استخدم الفنان الحديث في أعماله عنصر الحركة ليعبر عن الزمن، وقد تحققت الحركة باستخدام القوى الكهربائية أو الميكانيكية أو المغناطيسية أو بالاعتماد على القوى الطبيعية كالهواء والماء والحرارة.

هـ- تغير هيئة العمل الفني ومادة بنائه وذلك باستخدام الخامات التي هدفت إلى تشكيل مجسمات في الفراغ الثنائي الأبعاد ، ولقد أدى ذلك إلى:

* فتح مجال التجريب بالخامات المتعددة.
* نشأت علاقات جديدة بين العمل الفني والبيئة وخاصة عند استخدام عنصري الضوء والحركة.

و - الاتجاه نحو الفكر الرياضي والذي أدى إلى ظهور حركة الفن البصري الذي يعد في جوهره فن هندسي تجريدي يستغل المؤثرات التي تنشأ عن تنظيم

الخطوط والأشكال خلال نظم رياضية بهدف إحداث التناسب في الرؤية.

ز- مفهوم جديد للمشاهدة وإشراك المشاهد في العمل الفني أيضاً باعتباره عنصراً هاماً في الموضوع الفني، ولم يعد المشاهد مجرد متلق للعمل الفني بقدر ما أصبح مشاركاً نشطاً في العرض.

إن النظريات الحديثة العلمية والتطبيقات التكنولوجية أثمرت بمضاعفة إمكانيات الفنان وقدراته على الإبداع وفتحت آفاقاً جديدة لتصوراته داخل العمل الفني وعمقت إحساسه بالجمال وتذوقه.

٣- الأ ساس الاجتماعي:

وهو الأساس الذي يوضح مدى ارتباط الفنان بمجتمعه ومدى تأثره بعاداته وتقاليده وقيمه وانعكاس ذلك الارتباط على أعماله الفنية، وهو يمثل أيضاً جانب الانتماء والذي يتعالى ويتضح بشكل واسع وكبير لدى الفنان المسلم خاصة. حيث تمثل القيم والعادات والتقاليد والمباديء المرتبطة بالدين الإسلامي إلزاماً غير وارد الخروج عنه كما أنه لا يمثل قيوداً بقدر ما يمثل إيماناً بتلك القيم السامية والمباديء الرفيعة النابعة من المنهج الرباني المتكامل.

كما يتمثل الأساس الاجتماعي في البيئة التي يوفرها المجتمع للفنان والتي تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في تعبيره وفي انطباعه عن كل ما يحيط به من إيقاعات بيئية متنوعة وكل ما يشغل وجدانه ويحرك أحاسيسه ومشاعره. فالفنان بحسه يتفاعل مع مجتمعه ويحتك به ويتجاوب مع معطياته فهو الشخص الوحيد الذي يستطيع بفكره الخلاق وذكائه المميز أن يعكس ويصور أوضاع مجتمعه من تراث وعادات وتقاليد ومباديء وقيم، ويقدمها للعالم في قالب فني معبر، وهو بذلك يعد مثالاً هاماً لمجتمعه. وتمثل المفردات البيئية والاجتماعية والقضايا بأنواعها وكل ما يحيط بالفنان من أوضاع مصادر هامة ينطلق منها الفنان أثناء عملية التعبير الفني. ومن هنا يتضح مدى أهمية التراث البيئي الإجتماعي للفنان.

أثر العوامل البيئية في الأ ساس الإجتماعي:

إن أهم هذه العوامل البيئية التي تثير حس الفنان ذلك التراث البيئي الاجتماعي ، وهو يتمثل فيما يوجد في البيئة الاجتماعية جيلاً بعد جيل ويجده الفنان حوله ويؤثر فيه منذ ولادته.

ويعرف مسعود (١٩٧٨م) التراث لغوياً بأنه: (ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوهما من جيل إلى جيل) (٥١- ص٣٨٢).

ويمكن تلخيص مفهوم التراث في أنه يمثل كل نتاج مادي أو فكري نشأ عن تفاعل الإنسان مع نفسه ومع الآخرين ومع البيئة على مر العصور.

والتراث الاجتماعي بكل مفرداته يعد مصدراً هاماً للتعبير ، فتفاعل الفنان مع مجتمعه واحتكاكه بهذا التراث يثمر بنتاج فني مميز ورائع، بل يعكس تاريخ وثقافة وفكر وحضارة وفنون مجتمعه، فينصبغ فنه بالأصالة.

أما البيئة فيعرفها مسعود (١٩٧٨م) بأنها (الوسط الذي يعيش فيه الإنسان (البيئة الاجتماعية)، (البيئة الثقافية) وهي أيضاً الظواهر والعوامل والقوى الخارجية المؤثرة في الإنسان) (٥١- ص٣٤).

والبيئة هي كل ما يحيط الفنان من ظواهر طبيعية مثل : الأرض والجبال والأنهار والسماء والأشجار والبحار ... إلخ، وكائنات حية مثل : الإنسان والحيوان والطيور والأسماك.

والفنان يستمد كيانه ووجوده الفني من العناصر الفنية التي تذخر بها البيئة التي يعيش في كنفها ويؤكد ذلك Taine (1865م) في قوله: (إن البيئة هي التي تجلب الفن أو تذهب به، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى، أو تذهب به بحسب درجة شدتها أو ضعفها) (٦٠-ص٢٢٠).

إن تفاعل البيئة مع الفنان إنما هو المصدر المباشر وغير المباشر لكل خبرة يتعلمها الفنان كما أن البيئة هي الأصل التي تبعث تلك الصدمات والمقاومات والمساعدات والاتزانات التي تكون الصورة الذهنية لدى الفنان حينما تتلاقى مع طاقاته على أنحاء ملائمة.

العلا قة التباد لية بين الفنان ومجتمعه:

الفنان لا يمكن أن يحقق ذاته بمفرده وبمعزل عن الآخرين، فهو لا يصل إلى غايته في الفن إلا عن طريق مجتمعه، ذلك العالم المشترك الذي يشعر الفنان بوجود الجماعة (النحن) والتي هي أسبق من كل متميز بين (الأنا) و (الأنت). فالجماعة أسبق من الفرد، كما أن ذاتية الفنان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له ويقول محمد (١٩٩٣م): (إن الذات لا تتحقق إلا إذا اعترفت بوجود (نحن) تتحقق فيه إذ إن وجود الأنا لا يتحدد إلا بوجود النحن. وإن الأنا تطمع في أن تجعل فرديتها اجتماعية لكي تتحقق في الوجود) (٤٦-ص٨٥).

ومعنى ذلك أن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من الإنتاج الجمعي وأن الفنان لا تتحقق فرديته الاجتماعية إلا بتفاعله واحتكاكه مع مجتمعه بكل ما يحويه من تراث وثقافة وعادات وتقاليد وقيم ومباديء. ويقول فيشر في ذلك (١٩٧١م):

> (إن الفنان يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد (أنا)، عن شيء خارجي وهو مع ذلك جوهري بالنسبة إليه، إنه يريد أن يحوي العالم المحيـط به ويجعله ملك يده. وعن طريق العلم والتكنولوجيا يمد هذه (الأنا) المنطلقة المتشوقة لاحتواء العالم إلى أبعد حدود مجرات السماء وإلى أعمق أسرار الذرة. كما يربط عن طريق الفن هذه (الأنا) الضيقة بالكيان المشـترك للناس. وبذلك يجعل فرديته اجتماعية)(٤٣ – ص٨) .

وبناء عليه فالاندماج بين (الأنا) و(النحن) بين الفرد والجماعة لا يتم إلا عن طريق الفن ، ويؤكد فيشر ذلك (١٩٧١م) ويقول : (إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الاندماج بين الفرد والمجتمع، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم)(٤٣ – ص٩).

ويمكن القول أن أنصار النظرية الاجتماعية قد عولوا على المجتمع واعتبروه الأساس الجوهري للفن، وأن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من الإنتاج الجمعي، وهو نتاج لا شعور جمعي، واللاشعوري الجمعي عندهم مجموعة التجارب الإنسانية انحدرت من أسلاف البدائيين عن طريق الأجداد والأباء أي بمثابة أصول تاريخية وعادات وتقاليد وثقافات متوارثة ويقول Jung (1941م) في ذلك: (وإذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها إلينا الوراثة من الأسلاف- فإن نفس ذلك ينطق على الحالات النفسية، إذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أي وراثة اللاشعور الجمعي الذي ينحدر من السابق إلى اللاحق ويكون متحداً لدى الأفراد جميعاً) (58 – ص٥٣).

لقد اهتم أنصـار النظرية الاجتماعية بإثبات اجتماعية الفن منذ الفنون البدائية حتى الفن الحديث والمعاصر، وكثيراً من أكد على أهمية الأسـاس الاجتماعي، وأن الفن نتاج نسـبي يخضع لظـروف الزمـان والمكان ويقول دور كايم في ذلك (١٩٩٣م): (الفن عمل له أصوله الخاصة به، وله مدارسه ، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي أيضاً فهو يتطـلب جمهوراً يعجب به ويقدره) (٤٦ – ص١٠١).

ومن خلال هذه الآراء والنظريات يمكن القول بأن المجتمع بحضارته وتراثة العريق وثقافته وقضاياه يعد مصدراً هاماً للتعبير الفني، وأن الأصالة الفنية عند أنصار النظرية الاجتماعية هو أن يدخل الفنان على التراث الفني للمجتمع المتواجد فيه رؤى جديده ووسائط متطورة وأبعاداً غير مألوفة لم تكن مدركة من قبل، ولكنها مع ذلك كان أساسها موجوداً في المجتمع وممتدة في جذوره وأصوله ومشتقة من كيانه ، وأن الفنان يعتبر عنصراً هاماً في مجتمعة فهو ممثلٌ له ومتحدثٌ باسمه ؛ لذا فإن قيمة هذا الفنان تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها للجمهور.

٤- الأ ساس الا نفعالي:

وهو يشمل على انفعالات الفنان وحالته الوجدانية ومشاعره وأحاسيسه. ولقد كتب فان جوخ (١٩٦٣م) رسالة إلى أخيه فيثر وقال فيها: (إن الانفعالات لهي من القوة بحيث إن المرء ليعمل دون أن يدري أنه يعمل، ومن هنا تجيء لمسات الفرشاة سلسلة متتابعة متماسكة (متسقة)، كأنما هي مجرد كلمات في حديث أو خطاب) (٢٩ – ص١٢٥).

والتعبير الفني هو انعكاس لانفعالات الفنان وهو مرتبطٌ به. ولكن قبل معرفة مدى عمق هذا الارتباط لابد من معرفة ما هو الانفعال؟ وما هي شروط حدوثه؟

تعريف الإ نفعال:

يعرف الانفعال لغةً بشدة التأثر. وعند السيكلوجيين يعرفه مراد (١٩٦٩م): (أنه ضرب من السلوك من المحال أن يخطئه المشاهد لما ينجم عنه من تغير في ملامح الوجه واللفتات والحركات والأعمال الفسيولوجية والتعبيرات اللغوية. وهو حالة بارزة لأنه يعقب حالة سكون تكون فيه الحركات منظمة والملامح منسجمة والتفكير هادئاً) (٤٩ – ص١١٤).

فالانفعالات إذاً تعد من الحالات الوجدانية المركبة التي تكون مصحوبة باضطرابات عضوية بارزة، تشمل أجهزة الجسم العضلي والدموي والتنفسي والغددي، والانفعال في مظهره الخارجي مجموعة من الحركات الناتجة من اختلال الاتزان، وخروج الإنسان عن حدود النشاط المعتدل المنظم السوي، أي الحركة التي تتعدى الحدود وتكون أهم مظاهر الانفعال وهي المظاهر الفسيولوجيه.

شروط حد و ث الا نفعال:

يحدث الانفعال تحت هذه الشروط:

أ - المنبه أو الاستثارة (الموضوع).

ب - الكائن الحي (الفنان).

جـ - الاستجابة (التطبيق العملي أو فعل التعبير).

وظيفة الا نفعال التعبير ية وأنواعها:

إن عملية تحويل الحركات الانفعالية إلى تعبيرات ذات معنى -كما هو الحال في ميدان الفنون التشكيلية- لا تتم إلا باالإكتساب والممارسة وهذا ما يعرف بوظيفة الانفعال التعبيرية ، ويؤكد مراد (١٩٦٩م) ذلك في قولة: (ويكتسب الانفعال تحت تأثير البيئة وظيفة اجتماعية جديدة وهي الوظيفة التعبيرية التي ستنبثق منها وظيفة التعبير) (٤٩ – ص١١٨).

حيث تتم الوظيفة التعبيرية الإنفعالية بانتقال عملية التأثير الذاتي في جسم الفنان إلى عملية تأثير في العالم الخارجي بإعطاء صورة وشكلاً للمادة المرنة التي يعالجها. حيث تكون المحاكاة الحركية أسهل حدوثاً وأكثر تلقائياً عندما يكون الفنان متأثراً منفعلاً.

أنوا ع الا نفعالا ت:

هناك نوعان من الانفعالات ويوجد فرق بين خروج انفعال وآخر. فالانفعال الأول يخرج مباشرة وهو يكسر الإيقاع الموجود في حالة توافق الإنسان مع الطبيعة مثل : البكاء عند الحزن، أو الخوف والضحك عند الفرح والسرور ... وهكذا، أما الانفعال الثاني فهو يظل فترة داخل الإنسان ، ومن مميزاته أنه يحدث نوعاً من تجمع عناصره أولاً، ثم التنسيق بينها وتفريغها بطريقة منظمة ومتطورة.

وإذا خرج هذا النوع من الانفعال بعد عملية التنظيم والترتيب يصح أن يطلق عليه تعبير فني وله الصفة الجمالية الخاصة به ويؤكد ذلك دارون: (التعبير عن الانفعالات نماذج تصور الانفعال عندما يحدث بطريق مباشر (حالة عضوية) أي تفريغ الشحنة على البيئة بفعل مباشر، وهو عكس الانفعال المؤجل وهو إطلاق الطاقة بصورة كاملة، فالانفعال الثاني (المؤجل) يمر بمراحل منظمة من التجميع والمحافظة وبينها تتكرر فترات من الاتزان وحينئذ يصبح ظهور الانفعال على هيئة تعبير حقيقي أمر مؤكد له الصفة الجمالية) (٣٩ –ص٣٧).

ويتفق ديوي (١٩٦٣م) مع دارون في دور الوظيفة التعبيرية للانفعال فهو يقول: (والانفعال يكتسب شكلاً عندما يستخدم بطريقة غير مباشرة في البحث عن العناصر المادية والعمل على تنظيمها). (٢٩ – ص ١٩).

ويتضح مما سبق أن عملية التعبير الفني لا بد وأن تتم في فترة زمنية وليست تنفيذاً تلقائياً أو صدوراً آنياً ، ولا يعنى بهذه الفترة الزمنية الفترة التي ينفذ فيها الفنان إنتاجه، ولكن يعنى الوقت الذي يتفاعل فيه الإحساس الداخلي مع الموضوع الخارجي حتى يحصل منها تشكيل وتنظيم لم يمتلكها الفنان من قبل. ويمكن القول أنها المدة التي يتم فيها توظيف الانفعال وترسيخه بالشكل الملائم لأسلوب الفنان وهذا ما يسمى بحدوث الوظيفة الانفعالية التعبيرية (الثانوية).

الأ ساس الا نفعالي في التعبير الفني:

أجمع الفلاسفة والمفكرين على أن التعبير الفني مـا هـو إلا تعبيـر عـن انفعال فيرى ديوي وملخصاً عنـه أن التعبيـر الفنـي لا يكـون عـن اسـتثارة محضة بل عن استثارة بموضوع معـين. كمـا أن الانفعـال ضـروري لفعـل التعبير فهو الذي يولد العمل الفني وبدونه تكـون هنـاك صـنعة ولـن يكـون هناك فن.

ويؤكد آخر على العلاقة العكسية بين الانفعال والتعبير الفني، وأن التعبير الفني هو في الحقيقة انعكاس لوجدان الفنان وانفعالاته، أي انعكاس لذلك المركب من الأفكار والغرائز الذي يسمى بالشخصية.

ويقوم الانفعال أيضاً بمهمة اختيار المواد والتحكم في تنسيقها وتشكيلها فهو مثل المغناطيس يجذب إليه سائر المواد الملائمة والتي تستخدم في عملية التعبير الفني.

والانفعال ينصبغ بالـصبغة الجماليـة إذا اسـتثارته مـشاعر وأحاسـيس وعواطف وذكريات الفنان ويقول آدجارالن بو (١٩٦٣م):

(إن المادة الغفل البدائية للتجربة هي في حاجة إلى صياغة جديدة يعاد فيها تكوينها حتى يمكن أن تمدنا بالتعبير الفني، وهذه الحاجة في أكثر الأحيان إنما تكون أعظم في حالات الإلهام منها في الحالات الأخرى، وهكذا يتم خلال هذه العملية تعديل الانفعال الأصلي الذي استثارته المادة الأصلية نظراً لأنه قد أصبح الآن مرتبطاً بمادة جديدة. وهذه الحقيقة إنما هي الدليل الذي نستطيع في ضوئه أن نفهم طبيعة الانفعال الجمالي. وكما لابد من حدوث تغير في الخامة والمادة لتكوين العمل الفني، لابد من أن يحدث تغير في المواد الداخلية من صور وانفعالات وذكريات ولا يكون العمل فنياً إلا بقدر ما تتحد فيه عمليتا التحول ويتكون منها كل موحد، هذا التحول الذي يدخل على الانفعال الأصلي تعديلاً يجعله ذا طابع جمالي متميز). (٢٩-ص.ص ١٢٩-١٣١).

إن مواد العمل الفني تخضع لنوع التغيير في اللون أو الخامات مثلاً التي لابد أن يحدث تأليف بين بعضها. أما المجال الباطني في شكل الصور الذهنية والملاحظات والذكريات والانفعالات، فلابد أن يعاد تكوينه وتنظيمه هو أيضاً بطريقة تدريجية، ويعد هذا التنظيم بكل تأكيد بمثابة بناء للفعل التعبيري، فالدافع في حاجة إلى أن يخضع إلى عملية تنظيم دقيقة ليلقى بالبيان القوي الذي يظهره إلى الوجود وهو المقابل للون أو الخامات (خامات العمل الفني) ، وينبغي تصور أن هناك عمليتان مختلفتان إحداهما تجري على المادة الخارجية (الخامة) والأخرى تجرى على المادة الداخلية وهي عناصر الفكر.

إن ما يجعل العمل الفني يحمل الصفات الفنية الحقة المعبرة هو اتحاد عمليتا التحول (التحول في الفكر في الداخل مع التحول في الشكل المادة في الخارج) لكي تنتج في النهاية عملية واحدة، والفنان عندما يقوم بوضع ألوانه على اللوحة، أو حينما يتخيلها موضوعة عليها. تكون الأفكار الحسية هي الأخرى في تلك الحالة قد انتظمت وأصبحت في حالة اتساق كامل.

إذاً هناك فترة من الحمل تكمن بين لحظة الحمل وظهور الوليد إلى النور. إن الانفعال يحمل الصفة الجمالية عندما يعمل فعل تعبيري على القيام بتكوينه.

ويتضح أن البيئة الاجتماعية والطبيعية التي تحيط بالفنان تكون سبباً في ظهور الفعل التعبيري إذا استثارت الفنان حسياً ووجدانياً، ولكنها لا تقوم بمهمة التحوير والتغير إلا بعد أن تصبح جزءاً معاشاً في خلفية الفنان.

٥ ــ الأ ساس التقنـي:

وهو يرتبط بالممارسات المختلفة في مجال الخامات والأدوات وطرق الأداء.ويعرف مسعود (١٩٧٨م) التقنية لغوياً: (بأنها الطرق والأساليب المختصة بفن أو علم أو مهنه أو حرفه) (٥١ص٤٣٤).

والتقنية يقصد بها في مجال الفن التشكيلي بأنها الطريقة التي ينفذ بها العمل الفني والتي لابد وأن تتلائم مع الخامة المناسبة مادامت الطريقة التي يمكن تشكيل المادة هي جزء من طبيعتها.

والمادة تعتبر عنصـراً ضـرورياً في بناء العمـل الفنـي ويعرفهـا مسـعود (١٩٧٨م) لغوياً : (بأنها ما يتركب منه الشيء ويقوم به وهي تتخذ أشكالاً مختلفة) (٥٢-ص١١٣١).

وفي ميدان الفن التشكيلي تمثل المادة بعد تشكيلها الشكل الجمالي باعتبارها عنصراً لازماً ضرورياً في بناء العمل الفني ذاته ، حيث يستحيل بناؤه دونها، إذ إنه يصبح العمل بدونها مجرد أحلام.

ومادة العمل الفني ليست هي المادة الخام المأخوذة من الطبيعة، بل هي المادة التي تعامل معها الفنان وشكلها لتصبح البنية المحسوسة للعمل ذاته. وتعد المادة العنصر الأول والهام في عناصر بناء العمل الفني، فهي تشعر المتأمل في الأثر الفني بأنه ينتقل من حياته الواقعية ليتعايش في زمان ومكان العمل الفني.

وللفنان دور نحو هذه المواد والخامات فعليه أن يتفهم لطبيعتها وإمكانيات تشكيلها ويعمل في حدودها، والفكرة التي يريد الفنان أن يعبر عنها بشكل رائع يجب أن تنفذ في وسط مادي وأنه لا يمكن تصور أي عمل فني استثنى من مادة ما، لأنه لا يكون له وجود منفصل عن المادة.

علاقة الأ ساس التقني بالتعبير الفني:

التعبير يتضمن الخلق المتأني الفطن لبعض الأشياء والتي تجسم أو تصور الشعور، وأن عملية التجسيم أو تصوير المشاعر والأحاسيس تكون كعملية التعبير، أي لابد أن يتخذ النشاط الذاتي وسيلة أو واسطة مادية لبلوغ مراده بطريقة شعورية واضحة ليصبح من أعمال الفن ، ويؤكد ذلك ديوي (١٩٦٣م) بقوله: (إن العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير إنما هي علاقة باطنية ذاتية : ذلك أنه لابد لفعل التعبير من أن يستخدم مادة طبيعية أياً كانت هذه المادة، فقد تكون طـبيعية بمعنى اعتيادية مكتسبة أو بمعنى أنها بدائية فطرية ، وهي تصـبح واسـطة حينما تستخدم بالنظر إلى موضعها ووظيفتها وعلاقاتها أعنـي بالنظر إلى موقفها الكلـي) (٢٩-ص١١١).

وبناء عليه فالتعبير يتوقف على الأسلوب والطريقة الذاتية (التكنيك) التي يستخدم بها المادة الخام حينما تعمل كواسطة أو وسيلة. وأن هناك علاقة ذاتية بين فعل التعبير والوسائط المادية المتنوعة. وأن هذه المواد هي التي تتحول بفعل التعبير على يد الفنان إلى عمل فني معبر.

والفنان عندما يتعمق في المادة فهي تثير فيه خبرات ومعاني مستوحاة من خبراته السابقة، وحينما يثار فيه نشاط ما يصبح على وعي بتشكيلات عاطفية، وقد يثار الفنان بفكر أو بمنظر وحينما يتأمل ويستلهم بعض الصور في ذهنه ليحول هذه المواد فيصبح وكأنه مشتعل بطاقة حرارية عالية تدور في فكره وكأنها بمثابة نار تحرق القش وتحول المعدن الخام إلى إنتاج فني متقن.

إن جميع الوسائط المادية المتنوعة لا تتحول لصور وأشكال إلا إذا ارتبطت بالتكنيك الذاتي لكل فنان ومهارته اليدوية إلى جانب المهارة الحسيه أيضاً. ويقول أوجست رودان (١٩٨٣م) :(الفن هو تلك العاطفة، ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان، وبغير المهارة اليدويـ ـة تصبح العاطفة معطلة مهما تكن عنيفة)(٣٦ – ص٣).

لقد تعددت استخدامات الخامات في الفنون منذ القدم. إذ إستغل فنانو كل حقبه زمنية أفضل الخامات والأدوات التي كانت متواجدة في عصرهم، وتتفق مع قدراتهم أيضاً وذلك لتحقيق مآربهم. وعلى مشارف القرن الواحد والعشرون (العصر الحديث والمعاصر) اتسعت مجالات استخدام الأدوات والخامات إلى آفاق خيالية. حيث إستخدم الفنان الحديث كل ما لم يكن يحلم باستخدامه من خامات وأدوات وعناصر فدخل الضوء ودفع الماء والهواء، وحتى النفايات والمستهلكات والحطام دخلت كمواد مكونه لبيئة العمل الفني. وارتقت الألوان والصبغات بارتقاء علم الكيمياء كما استخدمت تقنيات جديدة في معالجة سطح العمل الفني.

لقد إكتسب الفنان الحديث طرقاً جديدة في التعامل مع المواد والخامات، وأصبحت لديه خبرة بتقنيات كل مادة وكيفية تطويعها ، وهذا ساعد على ثراء أسلوب أدائه. وإتسمت طريقة وأسلوب هذا الفنان برؤية تشكيلية تعبيرية تتفق مع أسلوبه الفني مما يكسب التعبير الفني طابعاً مميزاً يعكس ثقافة وفكر وخبرة هذا الفنان الممثل لعصره وحضارته.

الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد

- تمهيد.
- ماهية الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد.
- أبعاد ظاهرة اللا تمثيل في الفن الحديث والمعاصر في المجتمع الغربي (غير الإسلامي).
- أبعاد ظاهرة اللاتمثيل في الفن الإسلامي (مجتمع البحث).

الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأ بعاد

تمهيد:

العمل الفني ما هو إلا موضوع جمالي له وجود المادي الذي يعكس صور الكون المختلفة ممتزجة بخيال الفنان ورؤيته الخاصة الناتجة عن عمليات التأمل والاستبصار والاختزان والإبداع ... وغيرها من العمليات التي تدخل في مراحل من الجهد والتنظيم والصياغة حتى يصبح للعمل الفني وجوده المادي.

ويعرف العشماوي (١٩٨١م) العمل الفني بأنه: (انعكاساً للأحداث والتجارب على شخص بعينه –أي الفنان– أو هو صدى لانفعال إنسان مر بتجربة ما ومحاولة التعبير عنها، بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر – أي فنان آخر – كان الصدى مختلفاً والتفاعل متبايناً والنتيجة خلقاً آخر) (١٦ – ص٤٢١).

والأعمال الفنية في هيئتها متنوعة، فمنها المجسمات التي تتشكل في فراغ حقيقي وتتحقق منها الأبعاد الثلاثة، ومنها الأعمال الفنية المسطحة التي توحي بالبعد الثالث. أما إذا كان العمل الفني ثنائي الأبعاد فهو مسطح بمعنى أنه يختفي البعد الثالث وهو لا يوحي بالتجسيم. وتعتبر الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد هي موضوع دراسة هذا البحث.

ماهية الأ عمال الفنية المسطحة ثنائية الأ بعاد (موضوع الد ر اسة):

لتعريف الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد لابد أولاً من التعرف على مفهوم المسطح والذي عرفه سكوت (١٩٨٠م) قائلاً: (المسطح من الناحية الهندسية يمثل شكلين ذي بعدين هما الطول والعرض. ولكننا لا نستطيع التعبير عنه في الفراغ من غير اعتبار السمك أيضاً، ويكون عليه حينئذ أن يوجد كمادة، ولذلك يكون الفرق بين المسطح والمجسم شيئاً نسبياً، وإذا طغى كل من الطول والعرض على السمك فإننا ندرك الشكل كمسطح) (٣٥ – ص١٤٤).

وبالتالي فإن الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) يمكن تعريفها: بأنها تلك الأعمال الفنية التشكيلية والتي تنشأ في فراغ اللوحة الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد، حيث يعتبر البعد الأول هو الطول، والبعد الثاني هو العرض، والفراغ المحصور بين هذين البعدين يسمى مساحة مسطحة.وتنشأ هذه الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) على الاتجاه اللاتمثيلي(التجريد)، وسوف يقوم البحث بدراسة هذا الاتجاه (اللاتمثيلي) وذلك لاعتبارين هامين:

* إن ظاهرة اللاتمثيل هامة اتجه إليها معظم رواد الفن الحديث والمعاصر.
* إن ظاهرة اللاتمثيل هامة حيث قام ونشأ عليها الفن الإسلامي والذي يمثل مجتمع البحث.

أبعاد ظاهرة اللا تمثيل في الفن الحديث والمعاصر في المجتمع الغربي (غير الإسلامي):

اتجه معظم رواد الفن الحديث والمعاصر إلى مبدأ اللاتمثيل في الفن، ويمثل هذا المبدأ إتجاهاً فكرياً وفلسفياً في القرن العشرين تمسك به الكثير من رواد الفن الحديث أمثال موندريان، كاندنسكي، فاسار يللي، جاكسون بولوك، ماليفتش ... وغيرهم من الرواد، وسرعان ما انشقت من هذا الاتجاه عدة أساليب ومدارس كان هؤلاء الرواد وغيرهم ممثلوها والقائمون على فلسفتها وفكرها وأسلوبها أيضاً. ويمكن تعريف الاتجاه اللاتمثيلي على النحو التالي:

الا تجاه اللا تمثيلي:

وهو ذلك الاتجاه الذي يتجنب جميع عناصر التمثيل ويثير استجابة جمالية للعلاقات الشكلية البحتة من المساحات والأبعاد والألوان، وهو يبتعد عن عالم الأشياء التمثيلية البحتة ويتجه إلى رموز لا تمثيلية تعبر عن عالم تتمثل فيه الذات الداخلية للفنان.

ولقد اتجه كثير من رواد الفن الحديث والمعاصر إلى التعبير بطريقة التجريد الخالص أو اللاتمثيل، وأصبحت أعمالهم مميزة وقائمة على الوجهة اللاتمثيلية. ولقد كانت هناك عدة عوامل كونت فكرة اللاتمثيل لديهم والابتعاد عن المحاكاة، ومن أهم هذه العوامل وملخصاً عن جمعه (١٩٧٧)(٢٢-ص.ص١٠١-١٠٣):-

١- ظهور نظريات جمالية جديدة أدت إلى مراجعة الآراء القائمة حول ماهية الفن، وقد ترتب على ذلك أمران:
أ - العمل على فصل مفهوم الفن عن مفهوم الجمال.
ب - اعتبار فنون المحاكاة فنوناً سطحية من ناحية التعبير. وتبعاً لذلك كان لابد من الوصول إلى ابتكار أساليب أعمق في التعبير.

٢ - ظهور نظريات علمية جديدة مثل نظرية النسبية لأينشتين؛ مما تطلب أساليب جديدة للتفكير في العالم والنظر إلى مكوناته، هذا بالإضافة إلى ظهور المكتشفات والمخترعات العلمية الحديثة مثل اكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي ومقارنة إنتاجها بإنتاج الفنانين المبدعين وفق النمط الواقعي الطبيعي.

٣- ظهور نظريات حديثة في علم النفس مثل نظريات فرويد، يونج ... وغيرهم عن اللاشعور ودوره في عملية الإبداع الفني.

٤- التوصل إلى نظريات جمالية وآراء فلسفية حديثه والتي تدعو إلى فصل القالب العضوي أو الطبيعي عن الأشكال الطبيعية وذلك بالابتعاد عن مطابقتها باعتبار أنها صارت من الأشياء التي لاتمت إلى العمل الفني بصلة، وتدعو إلى تحرير التصوير من محاكاة الأشكال الطبيعية واتباع المنهج الموسيقي على اعتبار أنه يقوم على أصوات تجريدية من المادة، ومع ذلك فهو يعطي إحساساً بالمتعة دون أن يكون هناك أي ارتباط يتعلق بالأصوات الطبيعية.

٥ - قيام الحرب العالمية الأولى والثانية وأثرهما في ركود الحركة الفنية؛ مما أدى إلى إعادة النظر في الاتجاهات القائمة بعد انتهاء الحرب وعودة

الفنانين إلى الإبداع. هذا بالإضافة إلى أن الحرب نفسها أوجدت تغيراً في المفاهيم والآراء عن العالم والكون تتطلب التعبير عنها بصورة جديدة، كما أن قيام الحرب نفسها أدى إلى هجرة عدد كبير من الفنانين الأوربيين إلى أمريكا وكان لأساليبهم أثر كبير في ظهور الأسلوب التعبيري التجريدي هناك. ولقد تطور تبعاً لذلك الفن في الولايات المتحدة الأمريكية.

٦ - ظهور بعض الحركات الفنية والتي كانت كنقطة تحول إلى التجريد الخالص كالانطباعية والوحشية والتعبيرية والتكعيبية، وكان لها أثر كبير في توجيه انتباه الفنان إلى أهمية عناصر التشكيل المجرد في بناء العمل الفني.

إن كل هذه العوامل دفعت باتجاهات التعبير القائمة آنذاك إلى الوجهة اللاتمثيلية ورفض الأشكال الطبيعية أو الاعتماد عليها في بناء العمل الفني؛ ونشأ عن ذلك عدد من الأساليب الفنية اتخذ ت لها أسماء متنوعة إلا أنها اتفق ت فيما بينها في البعد عن استخدام الأشكال الطبيعية.

ولقد كان هناك جانبان متمايزان مسيطران على جميع الأساليب القائمة، أولهما يتصف بالطابع الهندسي أو البنائي وهو يتسم بالعقلانية والاستاتيكية والدقة والحساب. وثانيهما يتسم بالطابع التعبيري أو العضوي الدينامي ويعتمد على التلقائية والإحساس النغمي الدرامي.

الجانب الأ ول: الأ سلوب الهند سي في الا تجاه اللا تمثيلي:

الأسـلوب الهندسي أسلوب لا تمثيلي حقيقي يقوم نظامه على الأشكال الهندسية في علاقات محكمة ونسب متناسقة، ويقولBrion: (إن الأسلوب الهندسي ينحرف بالطبيعية نحو قطب النظام العقلي بقواعده، ويرتبط بالنظام والتجانس والهندسة) (٥٦ – ص٥٢).

ولقد ظهر هذا الأسـلوب في الأعمال الفنية منذ العصور البدائيـة، ويقول George (1968): (وفي عديد من الأشكال في الخزف المصور منذ آلاف

السنين وفي الموزايك الهندسي على أرضيات الحمامات الرومانية، وفي الكنائس الرومانية والشبكيات الزخرفية الإسلامية وبعض أعمال الزجاج الملون والأقمشة والسجاد) (٥٧-ص١٩).

وبذلك يمكن القول أن الأسلوب الهندسي دخل الفنون الغربية من الباب الخلفي كفن تطبيقي أو فن نفعي، وأحياناً كشيء يملأ الفراغ بين العناصر الطبيعية، وأحياناً لمجرد الرغبة في إبداع ذلك.

لقد بدأ الأسلوب الهندسي اللاتمثيلي في فنون الغرب ينتقل من جيل إلى آخر ويتطور ببطء من حقبه لأخرى، إلا أن الاستخدام الواعي لهذا الأسلوب ظهر لأول مرة في القرن العشرين بإيحاء من جملة قالها Sezzan (1968):(تناول أشكال الطبيعة على أنها إسطوانة وكرة ومخروط) (٥٧-ص١٠).

من هذه المقالة خرجت فكرة أن الشيء هو هندسة بمعنى أن توازن الطبيعة هو بالضرورة تركيب هندسي، ومن ثم بدأت تخرج المكعبات والمخروطات إلى حيز الوجود في فنون الغرب. ومن هذا المنطلق ظهرت الحركة التكعيبية والتي حددت خصائص الأشكال، وحاولت تثبيتها في الفراغ دون منظور أو ظلال وذلك كنوع من التبلور الهندسي الذي نادى به سيزان.

وفي عام ١٩١٨م ظهرت الحركة النقائية Forism وهي محاولة لتطوير الأسلوب التكعيبي، ولقد كان لها آثر حاسم على نمو الفن اللاتمثيلي أو التجريدي وبصفة خاصة التجريد الهندسي في أنحاء أوربا وأمريكا، ومن منطلق حركة النقائية ظهرت الأساليب الفنية المتعددة في القرن العشرين ومن أهداف ودوافع نفسية مختلفة أيضاً. واتخذ ت الهندسة الشكلية والتكوين الهندسي المتكرر أو المسترسل أو المتماثل أساساً في بنائها الفني، وسوف يعرض البحث بإيجاز أهم هذه الأساليب على النحو التالي:

أهم مد ارس الأ سلوب الهند سي اللا تمثيلي:

اتفق رواد هذه المدارس على الأسلوب الهندسي اللاتمثيلي والابتعاد عن الطبيعة ومحاكاتها وعناصرها، ولقد كان لكل مدرسة أسساً ومباديء قامت عليها. ومن أهم هذه المدارس: ذالسوبرماتية، البنائية، الشكيليه الجديدة، الفن البصري، وسوف يعرض البحث فيما يلي شرحاً موجز لهذه المدارس.

١ – السو بر ماتية **Supremtism** :

السوبرماتية مصطلح أطلقه الفنان الروسي ماليفتش لنوع من التصوير التجريدي الهندسي القائم على المستطيل والمربع والمثلث والصليب. ويعتبر ماليفتش أول من اتخذ خطوة أساسية ونهائية في الاتجاه التجريدي الخالص بهدف تخليص الفن ورده إلى نقائه بتصوير دوائر ومربعات على خلفية مستطيلة. وكانت القيمة في مثل هذه الأعمال، وكما يقول عطية (١٩٩٣م) : (كانت القيم في مثل هذه الأعمال تنبعث من الأشكال المبسطة والجمال الخاص بالدوائر والمربعات ذاتها مع علاقات التركيب) (٤٢-ص١٥٢).

إن ماليفتش كان يمتلك رؤية واضـحة وعقلاً منطقياً ، وترتبط الواقعية عنده في الفن بذلك التأثير الحسـي للون نفسه فقط، وأن تمثيل الأشياء في العمل الفني في حد ذاته يبعد الإنتاج الفني عن مفهوم الفن، وهو يقول في معنى السوبرماتية: (السوبرماتية أعني بها الإحساس النقي في الفنون الجميلة، لم أعرض مستطيلاً خاوياً، ولكن تجربة عدم الموضوعية) (٢٢-ص١٠٥).

إن السوبرماتية نشأت كرد فعل ضد الأحوال السياسية، وإن أعمال فناني هذه المدرسة يرون أن الإحساس الذاتي للفنان هو العامل الجوهري الذي يحدد كل شيء، وعنصر الحساسية لابد وأن يوضع في الاعتبار، وبهذا يعني أن الفن في الأسلوب السوبرماتي يصل إلى تعبير مجرد خالص دون تمثيل للأشياء الواقعية.

٢ - البنائية **Canstructivism** :

اقترح تاتلين هذا المصطلح عام ١٩١٤م ليصف نوعاً من الفن المركب من عناصر ثابتة، بصرف النظر عن أنها تصوير أو نحت، إلا أن هذا المصطلح قد انتشر بعد ذلك ليعطي مجالاً واسعاً من الفنون التي تتكون من أشكال هندسية.

ويعرف عطية (١٩٩٣م) البنائية ويقول: (إنه الفن الذي يتمتع (بالشكل الخالص) ويهدف إلى خلق حقيقة جديدة مستقلة عن العالم الموضوعي. وهو يجنح نحو اللاموضوعي ويميل إلى الاستخدام المستحدث للخامات الصناعية والأساليب الأدائية، ومن المباديء الأساسية في هذا الفن تحقيق الإيقاع الديناميي بتمثيل عنصري الزمان والمكان) (٤٢-ص١٥٥).

ولقد نشأت البنائية من سوبرماتية ماليفتش، وتقول جمعة (١٩٧٧م): (ونتيجة للصراع الحاد للماركسية والمادية الجدلية والواقعية الاشتراكية انفصلت جماعة عن السوبرماتيةبرئاسة جابو وأخيه بغزنر وكونوا جماعة أخرى سرعان ما نفيت إلى ألمانيا ثم إلى لندن وباريس، التي طوروا فيها أسلوبهم الذي عرف بالبنائي ليجعلوا منه حركة فنية) (٢٢- ص١٠٩).

وإلى جانب تأثير سوبرماتية ماليفتش، تلك الأقوال المأثورة التي أسهمت في نشأة الأسلوب البنائي فلقد قال إمبرتو بوتشيني (1968): (الخط المستقيم هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن تؤدي إلى الخطوات الأولى للتركيبات المعمارية في التصوير والنحت) (٥٧ – ص١٣).

وكذلك أقوال البرت جليزس (1968): (لا تجعل الصورة تقليداً لأي شيء، ودعها تعبر بصراحة تامة عن سبب وجودها) (٥٧-ص١٣).

ومن أهم الأ سس التي قامت عليها البنائية:

أ- موضوع العمل الفني هو تكوين الصورة نفسها أي تنظيم عناصرها.

ب- عدم الاعتماد على أي خبرات تذكيرية أو حوادث أو أشياء ملاحظه، ولا على أي نوع من الارتباط ات أو إسقاط للخبرة على الشكل، كما أن العمل الفني لا ينتج من عواطف تسترجع عند الاسترخاء ولا من الخيال أو من الإيحاءات أو من خروج الوعي (اللاوعي).

جـ- اختيار طبيعية الصورة أو الشكل وفق النمط الذاتي للفنان وفي نطاق إرادته الحرة.

د - لا توجد رموز ولا دوافع ولا نتائج رومانسية، فطبيعة الشكل توحي بالتفكير المنطقي والتنظيم المعماري.

هـ - لا يوجد وهم مقصود مثل المنظور والتجسيم، فاللون مسطح وإذا وجدت ظلال فإنها لا تعطي إلهاماً بالحجم أو البعد.

و - لا يعتمد التكويني على تقنيات معنية وبذلك لا توجد معالجة سطحية تحدث إثارة من نوع معين، فهدف الفنان الأساسي هو البناء ولذلك تستخدم المواد الصناعية كالنحاس والبلاستيك والإسمنت والصلب بشكلها الخام دون محاولة لتغيير مظهرها.

وأخيراً يمكن القول أن الحركة البنائية كحركة تابعة للاتجاه اللاتمثيلي الهندسي قد حلت مشكلة التعبير التصويري الذاتي باختزال الحقيقة إلى أشكال معمارية بحتة، وأبعدت الفنان ظاهرياً عن الاحتكاك بعالم الطبيعة. ولكن الأنماط المتغيرة للتفكير والحضارة وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، والظروف الاجتماعي ة والسياسية المتغيرة أدت إلى ظهور الحاجة إلى حلول مختلفة وأساليب متنوعة ساهمت في إيجادها وأوحت بها الحركة البنائية، فجميع ما أنتج باسم روح ما بعد التجريد التصويري يمكن أن يدرج تحت مصطلح البنائية مثل فن الحافة الحادة، الفن البصري، الفن الحركي، فن المنيمال.

٣ - التشكيلية الحد يثة **New plasticiem** :

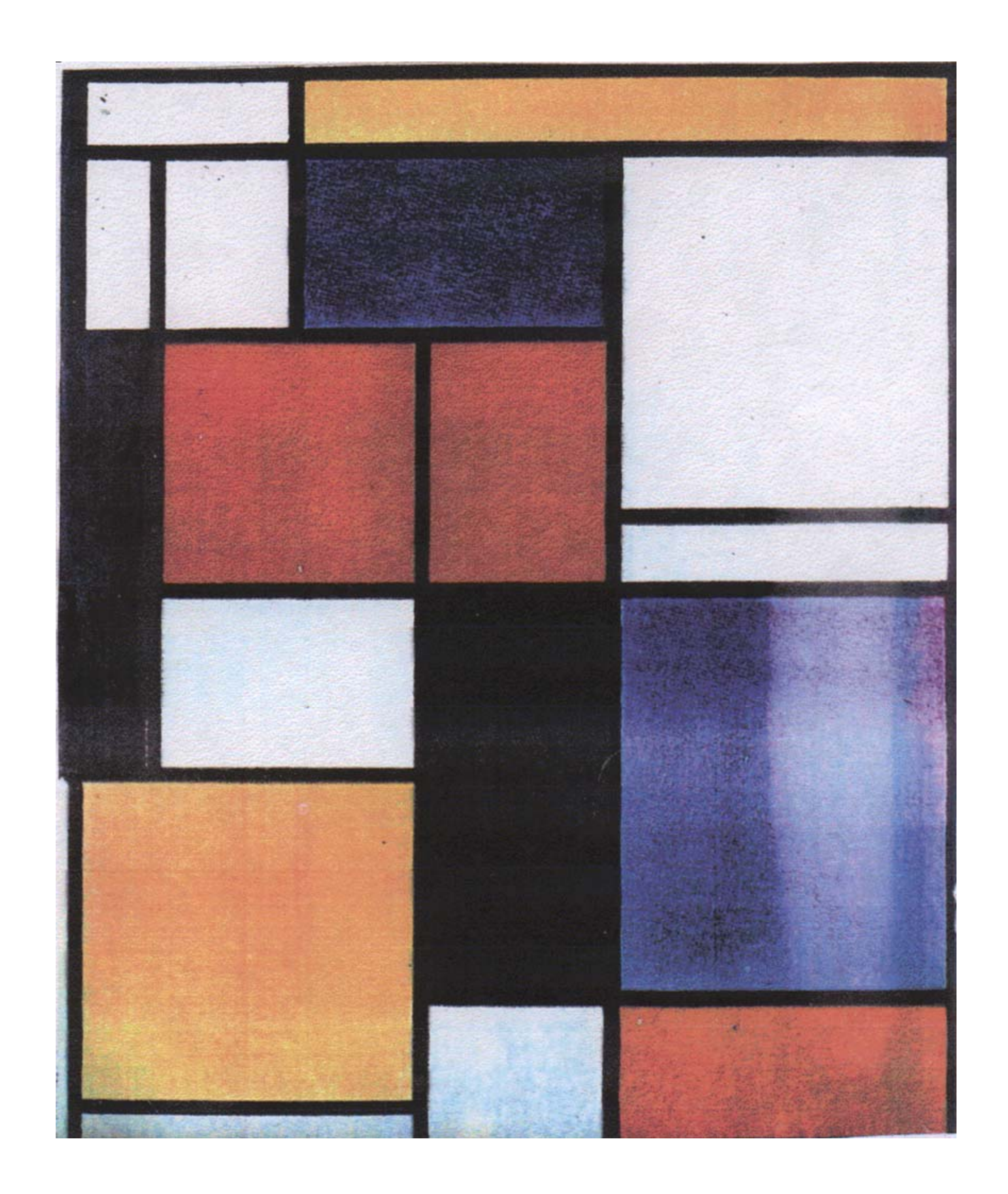
انبعثت التشـكيلية الحديثة من آراء الجمـاعة الهـولندية التي عـرفت بـ (دي ستيل)، ولقد كان رائد هذه الجماعة المصور بيت موندريان والذي يعتبر أول من كشف عن اختصاصات الشكل واللون الطبيعيين من حيث القدرة على استحضار حالات موضوعية للشعور وهو ما يعمل على إعتام طبيعة الواقع المادي أو الوجود الخالص. ومن رأي مونـدريان أن مظـاهر الأشـكال الطبيعية تتحول وتبقى الحقيقة دائماً. وبناء على آراء بعض الفلاسفة والمفكرين مثل شوني ميكرز في الطبيعة والتي تمسك بها موندريان فلقد عرف التشـكيلية الحديثة بأنها(١٩٧٧): (الوسيلة التي يمكن بها اختزال تنوع الطبيعة إلى التعبير التشكيلي بعلاقات محددة. ويصبح الفن وسيلة حدسية دقيقة مثل دقة الرياضة بهدف تمثيل الخصائص الجوهرية للكون الأكبر) (٢٢-ص١٢٥).

وإلى جانب تلك الآراء التي تمسك بها موندريان هناك عدة عوامل أسهمت أيضاً في نشأت أسلوب التشكيلية الحديثة والتي تتلخص في الاعتماد على تقاطع الخطوط الرأسية والأفقية بشكل زوايا قائمة وألوان أولية تتمثل في الأحمر والأصفر والأزرق والألوان المحايدة مثل الرمادي واللون الأسود والأبيض. فقد رأى مندريان أن الزاوية القائمة هي أفضل وسيلة، وأن تناسق مسافتها قد يفضي إلى حركة وبذلك يعتمد أسلوب التشكيلية الجديدة على المربعات والمستطيلات المختلفة التي توجد من تقاطع وتلاقي الخطوط الرأسية والأفقية فتوحي بالجمال من خلال الاتجاهات الموزونة وتأثير الألوان الأولية من خلال التناسق الناشئ من انعكاس المسطحات، شكل (٣).

أسس التشكيلية الحد يثة:

صـرح مندريان في إحدى مقالاته عن مجموعة من الأسس التشكيلية الحديثة التي قامت عليها هذه المدرسـة أو هذا الأسلوب. ولقد تم تلخيصها عن جمعة (١٩٧٧م) (٢٢-ص١٣٤):

شكل (٣)



موندريان – التشكيلية الحديثة – فن حديث
التذوق الفني في الطبيعة، د. فاطمة أبو النوارج، ١٩٩٤ م.

* مستوى مسطح.
* ألوان أولية بالإضافة إلى الأبيض والأسود والرمادي.
* التوازن يتم بين الفراغ الخالي الكبير والسطح الصغير الملون، واللون يجد نقيضه في الألوان.
* يتم التوازن عن طريق نسب الوسائل التشكيلية (المستوى، الخط، اللون).
* عدم وجود تماثل.
* إيجاد توازن ومعنى اجتماعي عن طريق التباين بين الأشكال والألوان.

٤ - الفن البصر ي **Optical Art**:

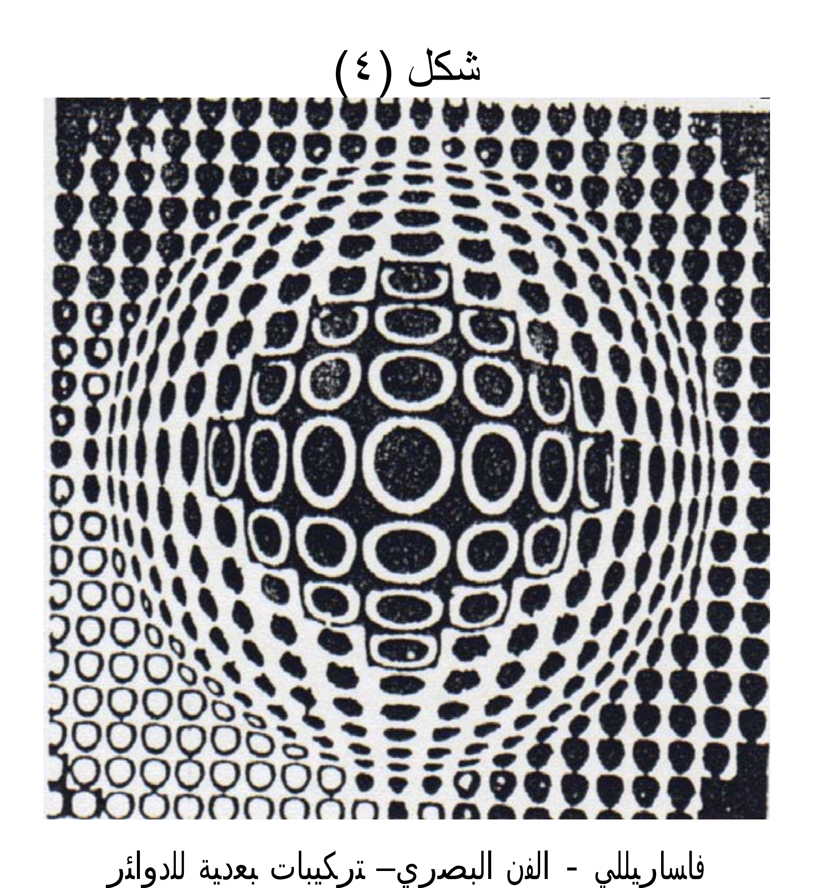
الفن البصري يعد أحد أساليب الاتجاه اللاتمثيلي، وهو من الوجهة التشكيلية يستمد عناصره من الأشكال الهندسية البسيطة كالدائرة والمربع والمستطيل وغيره، وهو ينفرد بتقنية خاصة ومميزة ونظام معين لترتيب هذه العناصر الهندسية لكي يحقق هدفه الخاص في التعبير عن الحركة عن طريق الإيهام وحيل الخداع البصري.

ولقد جاءت هذه المدرسة رغبة في التعبير عن إيقاع العصر الذي يتميز بالسرعة والديناميكية إلى جانب الرغبة في تأكيد الطلاقة بين النظام والفوضى في عمل فني يتصف بالوحدة، وهو يعتمد على الإيهام بالحركة والعمق أو الاثنين معاً وذلك عن طريق المزواجه بين الخطوط والألوان الأقرب إلى التكوين الهندسي.

ويتميز الفن البصري بأنه ديناميكي لأنه لا يمكن الإحساس به إلا عن طريق العين شكل (٤)، شكل (٥) وقد أطلق عليه البعض فن العين المستجيبة أي أن الشكل البصري يهاجم شبكية العين بإدخاله لأكثر من صورة ذهنية بطريقة سريعة تجعل العقل في حيرة وتنتج عنها الذبذبات التي تحدث بدورها نوعاً من الحركة يطلق عليها الخداع البصري.

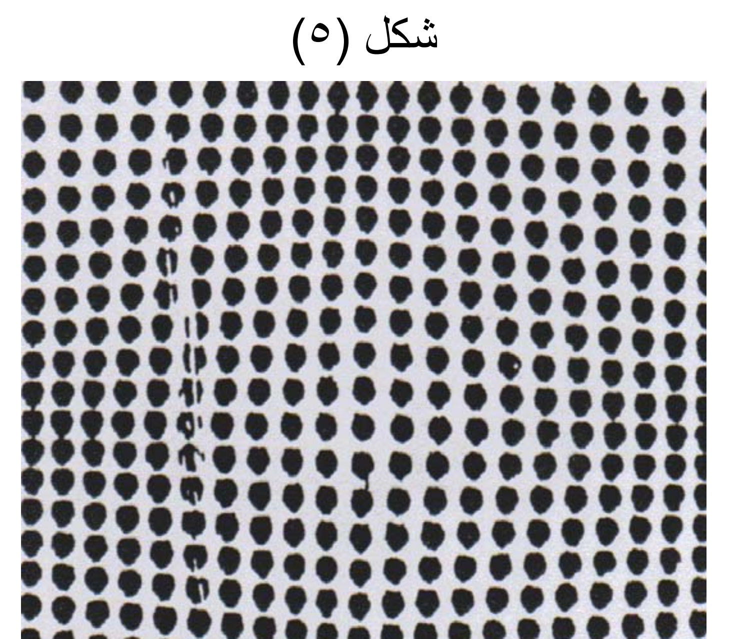
ففن الخداع البصري إذاً فن ثابت لكن الحركة التي تظهر فيه ليست بحركة حقيقية وإنما إحساس بالحركة الناتج عن بعض الحيل والخداع البصري. ويتضح

شكل (٤)



فاساريللي - الفن البصري– تركيبات بعدية للدوائر

شكل (٥)



فاساريللي - الفن البصري – تركيبات بعدية للدوائر

الأشكال : (٤) ، (5) من صور لدى الباحثة

من ذلك حقيقة هامة وكما يقول نوبر (١٩٩١م): (إن ثبوت الشكل لا يعني ثبوت المدرك) (٥٣-ص٥٣).

والفن البصري يرتبط إلى حد كبير بقواعد المنظور ونظريات الإدراك، كما أنه قائم على الإحساس بالعمق والحركة من خلال تباين الألوان والحجوم أو تركيب الأشكال الملونه التي تتحرك بزوايا بسيطة ومحسوبة في انحراف معين ليحدث الإحساس بالحركة مع تغير أوضاع النماذج المرسومة.ولقد اهتم فنانو هذا الاتجاه بتوزيع العناصر بالطرق التي يحصلون بها على إيهام حركي، وذلك بطرق مختلفة منها تغير الشكل والأرضية أو تغير أحد العناصر دون الأخرى وقد يتغير الوضع أو يكون الشكل والوضع ثابتين مع تغير الحجم وذلك لإحداث إحساس دينامي بوجود أكثر من محور في مركز اللوحة في مستوى واحد.

وباختصار يمكن القـول أن فنـاني هذا الاتجاه ركزوا على طريقة العين والعقل في الاستجابة للبيانات البصرية وتنشيط وإثارة العين المستجيبة بواسطة الصدمات لرؤية الاختلافات اللونية والتضاد للأنماط الهندسية.

لقد ارتبط هذا الفن إلى حد كبير بنظريات الإدراك الحسي وقواعد المنظور، ويعتبر فكتور فاساريللي المؤسس لهذه الحركة أكثر من دأب على هذه النظريات؛ وذلك بهدف تقديم أعمال تدخل ضمن مصطلح الأوب آرت Op Art منذ بداية الخمسينيات من هذا القرن. ويقول نوبر (١٩٩١م): (لقد كان الهدف من أعماله التأثير على المشاهد لإحداث الحركة لديه فاستخدم ألواناً للتعبير عن الحركة والحيوية وألواناً أخرى للتعبير عن البناء، كما اهتم بالمزاوجه بين الألوان وسقوط الضوء عليها وكانت اهتماماته بارزة في التأثير الفسيولوجي الذي يسبب الخداع البصري) (٥٣-ص٤٩).

الجانب الثاني: الأ سلوب التعبير ي اللا تمثيلي:

إنه الأسلوب النغمي الدرامي الذي يعبر عن الانفعالات والعواطف. وتمتد جذور هذا الأسلوب من الحركات الوحشية والتعبيرية والسيريالية. حيث اتخذ من

أسس هذه الحركات أسساً ودعامات له، فاعتمد على خاصية اللون التعبيرية ودينامية الخطوط ومعانيها السيكولوجية.

والأسلوب التعبيري في الاتجاه اللاتمثيلي تتغلب عليه الروح الدينامية بخلاف الخاصية الإستاتيكية الواضحة إلى حد كبير في الأساليب الهندسية القائمة على المنطق والثبات.

ويقوم هذا الأسلوب على التعبير الدينامي وعلى الإحسـاس النغمي الدرامي والتي أساسها الإلهام والحدس، ومكونات الشكل الممثل بهذا الأسلوب لها نفس معاني الخطوط والألوان التي تحتويها. والقاعدة الوحيده له هي توازن الأحاسيس المتناقضة المتغيره على الدوام، ويحدد خاصية اللون والخط الانطباعات والاندفاعات الآلية والرمزية.

ويستخدم فنانوهذا الأسلوب مجموعة من الأشكال المتنوعة والتقنيات المتجددة والتي تتفق مع السمات الذاتية لكل فنان، شكل (٦)، شكل (٧). ولقد توصل هؤلاء الفنانين إلى أسلوبهم عن طريق الدراسات التعبيرية للمناظر الطبيعية، وتحويل المعنى الوصفي للون إلى المعنى التعبيري. فالمناظر الطبيعية بأشكالها العضوية وألوانها وما توحي به من أفكار وما تثيره من كوامن وانفعالات يمكن أن تنقل خبرة أو قيمة تعبيرية، كما أنها يمكن أن تؤدي إلى نقطة انطلاق إلى اللاتشكيلي. وتقول جمعة (١٩٧٧م): (إن الأعمال التصويرية التعبيرية للمناظر الطبيعية في تطورها داخل تعبير ذاتي ناتج عن الملاحظة الحسية الذي ينقل الانفعالات المثارة عن طريق إمكانيات اللون والخط والملامس التعبيرية، ولكن هذا لا يعني أن المناظر الطبيعية لا تلهم إلا أسلوباً تعبيرياً فقط. وإنما يمكن أن توحي بأسلوب هندسي أيضاً) (٢٢-ص٨٤).

ومن المصطلحات التي أطلقت على هذا الأسلوب: التعبيرية التجريدية، وفن الفاعلية، والفن اللاتشكيلي، والبقعية. كما أضاف بعض النقاد إليها تعاريف أخرى مثل: التحسين النفسي، والشكل النفسي، والإيمائات التصويرية، وفن الفعالية.

شكل (٦)



كاندنسكي – تعبيري تجريدي (لا تمثيلي)
Kandinsky Painting With The Black Arch (1912)
(١٨٦٦ – ١٩٤٤) مع القوس الأسود (١٩١٢) زيت (١٨٨ سم × ١٦٥,٥سم)
مجموعة خاصة - باريس

شكل (٧)



جاكسون بولوك - تعبيري تجريدي (لا تمثيلي)

التذوق الفني في الطبيعة، د. فاطمة أبو النوارج، ١٩٩٤

أهم مد ارس الأسلوب التعبيري اللاتمثيلي:

اتفق رواد هذه المدارس على الأسلوب التعبيري اللاتمثيلي والذي تغلب عليه الروح الدينامية والابتعاد عن الشكل الهندسي الإستاتيكي القائم على المنطق والثبات. إلا أن لكل مدرسة أسسها ومبادئها التي قامت عليها والأسلوب التقني الأدائي الخاص بها. ومن أهم هذه المدارس: التعبيرية التجريدية، فن الفعالية الحركية، فن ماقل ودل، مصورو المجال اللوني.

١ - التعبيرية التجريد ية: **Abst rat – Expressionism**:

يعتبر كاند نسكي الروسي الأصل هو المؤسس لهذه المدرسة ، فلقد كان معتمداً على النظرية الجمالية التي ابتدعها الفيلسوف الألماني شوينبهاور،(١٩٧٣م) والتي تنص على: (فصل القالب التصويري عن الأشكال الطبيعية، وذلك بهجر مطابقة الأوضاع الطبيعية باعتبار أنها صارت من الأشياء التي لا تمت عناصرها إلى العمل الفني الحديث بصلة، مثله في ذلك مثل الموسيقى، باعتبار أن الموسيقى تقوم على أصوات تجريدية، وتعطي مع ذلك الشعور بالمتعة دون أن تكون هنالك أي ارتباط بالأصوات الطبيعية) (٥٠-ص٣٤).

ومن خلال تقدم كاند نسكي في مزاولة تجريداته الخالصة استطاع أن يؤلف نظريته الروحية في الفن، حيث كان أول تطبيق لها يتمثل في لوحته المائية التي تشتمل على بقع لونية متجاورة وإن كانت تبدو غير ثابتة حيث تظهر فيها المغالاه في التجريد. وكانت هذه اللوحة صدى لتأثره بمشاهدة الملابس النسائية المتألقة بالألوان.

ويعتقد بعض النقاد أن هناك بعض العوامل التي ألهمت كاندنسكي وساعدته على ظهور أسلوبه الجديد والتي تتلخص فيما يلي عن جمعة (١٩٧٧م) (٢٢-ص٨٦٠):-

* الزخارف الشعبية بمنازل إحدى القرى بالمقاطعات الشمالية الروسية وذلك أثناء قيامه بدراسة العادات القانونية لفلاحي هذه القرية.
* اهتماماته بالفنون البدائية وفنون الأطفال التلقائية.
* زخارف الفن الجديد.
* حساسيته الموسيقية واقتناعه بنظرية شوينبهاور الجمالية عن الموسيقى مما جعله يحاول أن يجعل من لوحاته مقطوعات موسيقية.
* دأبه على طرق التجريد المتزايد للمناظر الطبيعية، كما أن الأشكال اللاتمثيليه في أعماله تظهر في البداية في دراسات تصويرية بصفة مبدئية وليس في تكوينات لونية.

ولقد ظهر هذا الأسلوب في أمريكا أيضاً نتيجة بعض الأحوال السياسية حيث هاجر العديد من الفنانين إلى أمريكا وأنعشوا الحياة الفنية هناك، ومن أشهر الفنانين الذين وضعوا نواة التجريدية التعبيرية هناك: مارسيل دوشامب، وليجيه، وجوزيف البرز. ويعتبر جاكسـون بولوك من أبرز ممثلي الحركة التجريدية التعبيرية هناك، حيث كانت له لغته التشكيلية الخاصة به، فلم يعد يعتمد على الفرشاة فقط ولكن اسـتخدم تقنيات متعددة كأسلوب الطرطشة بالقطرات اللونية ويقول مرقص (١٩٧٣م): (وفي سنة ١٩٤٧م اتخذ ت الطرطشة شكلاً جديداً وتطوراً ملحوظاً خاصة وقد ظهرت الأشكال والمحتويات موزعة بشكل كلي وبحرية وبإحساس دراماتيكي يحس فيها المشاهد بعالمٍ معقد من التعبير الذي يتخلله خطوط ملتوية أو متقطعة ذات وميض، ومنسوجه في ترابط بعضها مع بعض في نظام غير منظم)(٥٠-ص٩٨).

إن أسلوب التعبيرية التجريدية يؤكد على دراما الفنان الداخلية الخاصة وطريقة التعبير عن الجو الذي تحيا فيه الأشكال، والفراغ الذي تسيطر عليه. ويقول عطية (١٩٩٣م): (إن التجريدية التعبيرية هو فن يرتبط بطريقة استخدام اللون الذي يعبر عن انفعالات مباشرة لا ترتبط بأي تشابه شكلي، وقد تخلى الفنان عن المضامين والدراسات الأولية) (٤٢-ص٤٧).

٢ - فن الفعالية الحركية **Action Painting**:

تطور الأسلوب التعبيري التجريدي إلى أسلوب يعتمد على اندفاع حركات جسم الفنان نفسه أثناء العمل، إلى جانب أن الفنان قد تخلى أيضاً عن الوسائل التقليدية المتبعة في فن التصوير، كاستخدام الحامل واللوحة الصلبة والتقنيات المألوفة في استخدام الفرشاه. ولقد غلب هذا المصطلح على أعمال جاكسون بولوك والأعمال المشابهة لمجموعة من الفنانين مثل كلين، توملين، نيومان... وغيرهم. ولقد بدأت القواميس والمعاجم في وضع التعاريف لهذا المصطلح فيقول Peter: (فن الفعالية هو نشر وإسالة الطلاء على سطح اللوحة) (٥٩-ص٣).

ويعتبر الفنان جاكسون بولوك من أهم فناني هذه الحركة حيث تطور أسلوبه نتيجة الممارسـة من تلك الطرطشـة والقطرات التي تعتمد على تكنيك الذراع، شكل (٨) وأصبح تصويره يتولد عن تتابع الحركات إما بدلق اللون على مساحات كبيرة من القماش أو استخدام العصى، وأصبحت أعماله تتصف بالضخامة والعنف. ولقد كانت الألوان تقذف وتدلق على سطح اللوحة وذلك ليصنع إيقاعاً لونياً وكثافة وخطوطاً مطروحة على مساحة هائلة.

لقد اعتمد بولوك على عوامل الصدفة لابتكار وإبداع وحدة فنية متوافقة من خلال سكب الألوان والطلاءات المخلوطة بالرمال وقطع الزجاج وغيرها أثناء حركته حول العمل الفني من الجوانب الأربعة. ونظراً لهذا التكنيك المرتجل في سكب اللون والمميز لفناني هذه الحركة فإن الشكل التجريدي التعبيري يتبع اللون. ويعتبر فن الفعالية الحركية من روافد التعبيرية التجريدية، إلا أنه كان نقطة تحول حقيقية للفن الحركي Kinctik Art.

٣ - فن ماقل ود ل (أو فن المنيمال) **Minimal Art** :

تطرق التجريد والاختزال حتى أصبح قماش التصوير غير المطلي صورة، وتقع في دائرة الفن لدى فناني هذه المدرسة. ولقد كان لهم وجهة نظرهم التي بنو عليها عقيدتهم الفنية والتي ملخصها أن كل منتج جديد فريد ينضم تحت مصطلح

شكل (٨)



جاكسون بولوك - تجريدي تعبيري - أسلوب الطرطشة والقطرات

التذوق الفني في الطبيعة، د.فاطمة أبو النوارج، ١٩٩٤م

الفن وليس هناك مستحدث يطلق عليه لافن. ومن وجهة نظرهم أيضاً أن قماش التصوير غير المطلي يعتبر صورة ويقع في دائرة الفن، ومن هذا أطلقوا على أسلوبهم Minimal.

ويعتبر نيومان أبرز ممثلي هذا الفن وتتميز أعماله بالبساطة وتعتمد في تنظيمها على الخطوط الرأسية والألوان الزاهية إلا أنه سرعان ما تطور أسلوبه وانضم إلى مصوري المجال اللوني وركز على إمكانيات اللون وما يحدث من إحساسات مباشرة.

وأعمال فناني هذه الحركة يعتمدون على الدينامية الناتجة من طريقة سكب الألوان على الأقمشة القطنية فتظهر خيوط النسيج في بعض المواضع في حين يتشرب النسيج الطلاء في مواضع أخرى. ولقد كان تأثرهم واضحاً بأسلوب وحركات جاكسون بولوك أثناء عمله.

٤ – مصو ر و المجال اللوني **The Color Field Art** :

لقد رفض فنانو المجال اللوني التشكيلية الجديدة وتفادوا المستطيلات وما ينتج عنها من شبكيات محكمة ورفضوا أيضاً الصور الخطية والرموز المميزة للأشخاص والأسلوب السيريالي وكل الأفكار والمقترحات المقدمة لهم؛ وذلك لأنهم رغبوا في تحقيق خيال ذهني ممزوج بإحساسات إنسانية، ووجدوا أن اللون أقوى واسطة لتحقيق مآربهم الفنية ويقول مرقص (١٩٧٣): (ولقد استعمل كل من نيومان، وإستيل، وروثكو اللون لإثارة المشاعر المباشرة. كذلك ذهبوا إلى طغيان اللون في مساحات واسعة لتشمل رؤية العين بإحساس مباشر، حيث تثير ذهول المشاهد وتجعله في حالة الانفعال الوقتي فتبعده عن كل الأحداث اليومية) (٥٠ – ص١٢٢).

ولقد ركز هؤلاء الثلاثة على إمكانيات اللون وحدة وكان سبيلهم إلى ذلك هو ابتكار مساحات واسعة من اللون تعطي إشباعاً للرؤية الفنية. ولقد ظهرت المسطحات اللونية عند هؤلاء الفنانين مفتوحة ومتسعة وممتدة إلى ما بعد حدود

الصورة، والذي يعطي تأثيراً لا نهائياً في نفس الوقت. ولتأكيد الإحساس بالامتداد خارج حدود الصورة استخدموا القيم اللونية التي لاتنتقل من مساحة إلى أخرى انتقالاً مفاجئاً، فلقد صوروا المسطحات بإنتظام وهم يفعلون ذلك متأثرين برأي بريك ١٩٩٧٣م الذي يقول: (من أن الخيال يجب ألا يتعطل مع كل إنتقال) (٥٠- ص١٢٢).

إن الصور ذات الحجم الكبير التي صورها فنانو المجال اللوني التجريدي فتحت مجال الرؤية أمام المشاهد وأدخلته في نطاق بيئته. وذلك لأن الصور الكبيرة حينما ترى عن قرب تخلق إستجابات متعددة ومتعاقبة تحير عقل المشاهد الممتليء بالأشياء وتدفعه للمشاركة بخياله أيضاً.

لقد كان فنانو المجال اللوني معتقدين أن الصورة ليست تنفيذاً لمهارات فنية، ولكنها أولاً وقبل كل شيء رؤية جديدة. فقد حاولوا التحكم في الظروف التي كانوا يعرضون أعمالهم على الجماهير فرفضوا العرض في شكل جماعات لئلا تؤثر صور أحدهم على الآخر، ورفضوا أيضاً العرض في المعارض المألوفة معتقدين أن الجو المخيم على هذه المعارض لا يتناسب مع المعاني التي تحملها طبيعة أعمالهم.

أبعاد ظاهرة اللاتمثيل في الفن الإسلامي (مجتمع البحث):

إن رؤية الفن من منطلق إسلامي له مفهوم مميز كميزة المنهج الرباني الذي يحكم الحياة الإسلامية وينظمها عن المناهج الوضعية التي تحكم الحياة البعيدة عن دين وروح الإسلام.

فهذا الدين لم يكن لتلبية حاجات الإنسان الروحية فحسب، وإنما جاء بناء كلياً متماسكاً، ونظاماً وتوازناً متكاملاً، فوضع القواعد الأساسية لحياة الأفراد والمجتمعات الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وإن نظاماً معرفياً تم بقوله تعالى: ﴿اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم

نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً﴾ (سورة المائدة – آية٣)، لابد لكماله أن تكون له منطلقاته وقواعده في الخير والشر والسعادة والشقاء والجمال.

تعريف الفن الإسلامي:

ويعرفه قطب بأنه: (الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود) (٤٤-ص٦).

ويقول الشافعي (١٩٩٠): (هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان) (١٢-ص٣٥).

خصائص الفن الإسلامي:

يرى الشافعي (١٩٩٠م) أن أهم خصائص للفن الإسلامي وملخصاً عنه (١٢ - ص.ص ٣٧-٤١):-

- يقوم هذا الفن على أساس من عقيدة التوحيد، وعلى تصور شامل للإنسان والكون والحياة.
- ميدان الفن الإسلامي ليس هو بالضروريات ولا الحاجيات بل هو مجال التحسينات.
- للفن في التصور الإسلامي غاية وهدف؛ إذ كل أمر يخلو من ذلك فهو عبث وباطل والفن الإسلامي فوق العبث والباطل، فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون طعمة للعبث الذي لاطائل تحته.
- للفن الإسلامي دافع يدفع إليه، هذا الدافع يغذيه جذران، جذر يمتد في أعماق النفس إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المنهج الإسلامي الذي يهدف إلى الجمال.. وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يطلبه المنهج فالفنان مدفوع إلى تحقيق الجمال بدافع من عواطفه وأحاسيسه ومشاعره ورغبات نفسية، ودافع من أمر الشرع بإتقان العمل وإحسانه. وهذان الدافعان يؤثران على انفعالات الفنان المسلم عند التعبير، فالفنان المسلم يعبر

عن التزام. والإسلام لا ينكر وجود وظهور العواطف والأحاسيس والمشاعر أو حتى التعبير عنها بل يوجهها -عند ظهورها- الوجهة السليمة التي تجلب لصاحبها المنفعة في الدنيا والآخرة، سواء كان فناناً أو أي شخصٍ آخر يعتقد بدين الإسلام. إن الدين الإسلامي إنما جاء ليوجه طاقات الإنسان وكيانه إلى الوجهة التي تجلب له السعادة في الدارين.

- والفن في التصوير الإسلامي ليس من أجل الفن، أو ليس الفن من أجل التطهير والتسامي كما في فنون كل حضارة بعيدة عن دين وروح الإسلام وإنما الفن الإسلامي من أجل تحقيق الخير والجمال.

- والفن الإسلامي لقاء كامل بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية ومهارة التنفيذ والأداء، إنه اجتماع بين الذكاء وبين الخبرة والإتقان؛ وبهذا يصل الفن إلى ذروة الجمال.

ومن خلال إيجاز هذه الخصائص يتضح أن الفن الإسلامي قام ونشأ في ظل محددات العقيدة الإسلامية والتي تحث الفنان على الالتزام بأوامر ا ، وبكل ما جاءت به هذه العقيدة، وذلك امتثالاً لأوامر ا عز وجل في قوله تعالى: ﴿وتلك حدود الله فلا تقربوها﴾ (البقرة - آية ١٨٧).

فمن هذه المحددات تجنب الفنان المسلم كل ما فيه مضاهاة لخلق ا ومن هذا المبدأ تجنب المحاكاة الحرفية للطبيعة وعناصرها، والبعد عن تصوير وتجسيم ذوات الأرواح كالإنسان والحيـوان في العمل الفني؛ مما أدى إلى غياب الموضوع في العمل الفني وفتح الأبواب لظهور أعمال فنية مميزة ومنصبغة بالصبغة الإسلامية، ويقول الصايغ (١٤٠٨هـ): (ذلك أنه لا بد أمام غياب الموضوع، من أن يفتح باب الاجتهاد، وباب التأويل،وباب التخيل، وباب الاعتبار، وباب الافتراض، وباب التخمين، وجميع هذه الأبواب تجعل من العمل الفني كائناً حياً قادراً على النمو والتكيف ككل حياة، أي تعطي العمل الفني قدرة المجيء إلى المستقبل وإمكانية التغير لا صفة الثبات والتحجر) (١٣-ص٧٦).

إن هذه الأبواب التي فتحت أمام الفن الإسلامي جعلته يتسم بسمات رائعة ومميزة نظراً لغياب الموضوع في العمل الفني وحرمانية التجسيم والتصوير، وهذه السمات هي:

أ - ظهور مبدأ اللاتمثيل والاتجاه نحو التجريد الخالص في الفن الإسلامي.

ب - اختفاء البعد الثالث في العمل الفني.

جـ – ازدهارفنون الزخرفة الإسلامية بشكلمميز وبديع وظهور النسق الأربسكي.

د - ظهور فنون الخط العربي.

هـ – ظهور الإيقاع الحركي التقديري والإيهامي بشكل مكثف في العمل الفني الإسلامي وخاصة في فنون الزخرفة الإسلامية.

و - إن أهم سمة لهذا الفن تميزه بالوحدة رغم ذلك التنوع المكثف في فنون الإسلام.

ويمكن القول أن الفن الإسلامي لم يخسر أمام موقفه المتشدد من مسألة التصوير والتجسيم والمحاكاة، فغياب الموضوع في العمل الفني جرى تعويضه في الكثير من الفنون الأخرى في المنمنمات والزخرفة والخط العربي والفنون التطبيقية...، شكل (٩)، شكل (١٠) بل ما تركه المسلمون امتثالاً لأوامر ا عز وجل في الفن من عمق مادي استعاضوا عنه بعمق آخر هو العمق الروحاني الوجداني. ولقد أصبح التجريد أو اللاتمثيل هو السمة البارزة في جميع ميادين الفن الإسلامي قديماً وحديثاً. ويقـول إ.نوكس (١٤٠٥هـ): (هذا التجريد هو السمة البارزة في الفنون الإسلامية، وهو دليل الارتباط القائم بين المضمون الروحي الإيجابي الذي يقترحه الإسلام وبين أشكاله التاريخية. هذا الارتباط هو تيار معروف في التفكير الجمالي والنقد الفني) (٢-ص ٢٩).

شكل (٩)



المنمنمات - فن إسلامي قديم



الفن الإسلامي، سهير الصائغ، ١٤٠٨هـ، ص155

شكل (١٠)



شبكة زخرفية هندسية - فن إسلامي قديم

الفن الإسلامي، سهير الصائغ، ١٤٠٨هـ، ص ٣١٥

تطور ظاهرة اللا تمثيل في الفن الإ سلا مي الحد يث والمعاصر:

انبعثت ظاهرة اللاتمثيل في المجتمع الإسلامي من أوامر الدين الحنيف، ونشأت في ظل العقيدة الإسلامية. وهي بذلك تكون قد سبقت وجودها في المجتمع الإسلامي عن الفن الغربي منذ تسعة عشر قرن من الزمان.. ولقد ازدهرت هذه الظاهرة بشكل مكثف ومميز وواضح في الفنون الإسلامية القديمة. ولقد ظهرت بشكل بارز في الفنون الزخرفية الهندسية والنباتية على السواء. فلقد استطاع الفنان المسلم أن يعالج العناصر الحيوانية والنباتية بأشكال جديدة بعيدة عن المحاكاة والتمثيل. ووصل بفضل خياله الخصب وأفقه المتسع إلى ابتكار أشكال تجريدية مثيرة الخيال، ويقول فيت (١٩٧٧): (غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة لا يهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما يرمي في نزعته العامة إلى تجريد المناظر الحية في الطبيعة حيث لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية) (٢٢-ص٧٧).

إن بعد الفنانين المسلمين عن المحاكاة دفعهم إلى الإبداع في الأسلوب التجريدي الهندسي، ولم يكن هذا هو السبب الوحيد وإنما كانت براعتهم في هذا الجانب ترجع إلى إحساسهم المرهف وتقدير الجمال في هذه الأشكال التجريدية الهندسية والعضوية، وعلى علمهم الواسع بأصول التجريد الهندسي والعضوي حيث كانت هناك مدارس فنية تعلم الحرفنة الأكاديمية والأصول المتبعة لهذا الأسلوب (التجريدي) وبشقيه أيضاً، وبخاصة في فنون الزخرفة الإسلامية.

ولكن ضعف الدولة العثمانية في عهدها الأخير -والتي حكمت العالم الإسلامي ست قرون من الزمان- أدى إلى ضعف في حضارة الدولة الإسلامية، مما عكس ذلك على الفنون أيضاً، فلم يظهر أي تطور ملحوظ في ميدان الفنون منذ سقوط الدولة العثمانية ونهاية حكمها. إلا أنه حدث في منتصف القرن الحالي ظهور حركات فنية في الدول الإسلامية أدى إلى ظهور أعمال فنية تتميز برؤية جديدة تتفق مع متطلبات هذا القرن وتعكس أوجه الحضارة الإسلامية الحديثة.

وباختصار يمكن القول أن ظاهرة اللاتمثيل -بالرغم من قدمها في الفن الإسلامي وإزدهارها في الفنون بشكل واضح ومميز في العصور الإسلامية خاصة في العصر العباسي والمملوكي وأوائل العصور العثمانية- كانت تسير في اتجاه واحد في القدم، وهو الاتجاه التجريدي بأسلوبيه الهندسي والعضوي؛ وذلك لابتكار وحدات زخرفية إسلامية وأشكال متداخلة ومتناغمة، بينما اتجهت هذه الظاهرة في الفن الإسلامي الحديث والمعاصر إلى ثلاث مسارات: فالاتجاه الأول يسير نحو التجريد الخالص والمرتبط بمفهوم التناول الأدائي والتأليفي تأثراً بما قدمه الغرب من أشكال تجريدية خالصة (لا تمثيلية) غير مرتبطة بالطبيعة، وإنما قائمة على أسلوبين، أولهما الأسلوب الهندسي الإستاتيكي القائم على حسابات العقل والمنطق الرياضي. وثانيهما الأسلوب العضوي (التعبيري) التجريدي والقائم على الإحساس النغمي الدرامي.

بينما يسيرالاتجاه الثانينحوالبحث في الأصول الزخرفية والجذور الأربسكية، يأخذ من هيئتها وإيقاعاتها ما يجعل النتاج يرتبط بالجذور التراثية دون أن يتقيد بها كما هي، وإنما يضيف عليها خبرات البحث في أشكال المدارس الفنية المستحدثة في الغرب بحيث تصبح النتائج حلولاً وسطاً بين الأصالة والمعاصرة. ويقول النجار (١٩٨٧م): (وذلك المسار يبدو في مجموعة تنبىء عن تبلور بسبيل خلق مدرسة عربية معاصرة محلية السمات عالمية اللغة معاً) (١٧- ص١٢٨).

وبشكل موازٍ للمسارين، يسير الاتجاه الثالث نحو استلهام أشكال وحروف الخط العربي؛ حيث يقوم الفنانون بتوليف أعمال تنوعت بين الاستغلال الإبداعي لتقوسات وامتدادات وانكسارات أشكال حروف الكتابة العربية الأكاديمية كالكوفي والديواني والثلث والنسخ، في إبداع أشكال جمالية جديدة تتميز بمواكبة روح التصوير المعاصر وإيقاعاته الموائمة لروح وإيقاع العصر الحديث..

ويمكن القول أن العامل الذي أدى إلى تطور ظاهرة اللاتمثيل وتحولها نحو ثلاث مسارات في الفن الاسلامي الحديث والمعاصر هو طغيان تيارات الاتجاهات الفنية الأوربية على جميع تيارات الفن في العالم، مما دفع الفنانين المسلمين إلى

مسايرة هذه التيارات الفنية المستخدمة والتعبير عن تراثهم وحضارتهم الإسلامية المميزة برؤية جديدة معاصرة تتفق مع إمكانيات ومتطلبات وحضارة القرن العشرين.

وباختصار شديد يمكن القول أن ظاهرة اللاتمثيل في التصوير الإسلامي الحديث تمثل الحركة التجريدية المعاصرة في فنون الإسلام والتي لها ثلاث مسارات أو (اتجاهات) رئيسية وهي:

المســـار الأول: يتجه نحو التجريد الخالص بمفهوم وشكل وأساليب التجريد الغربي.

المســار الثانـي: يتجه نحو التجريد المستوحى من الزخارف الإسلامية والنسق الأربسكي.

المسار الثالث: يتجه نحو التجريد المستوحى من الخط العربي.

الا تجاهات اللا تمثيلية في التصوير الإ سلا مي العربي المعاصر:

الا تجاه الأ ول: الا تجاه المتأثر بمفهوم وشكل وأساليب التجريد الغربي:

يمثل الاتجاه الأول حركة التجريد الخالص المتأثر بمفهوم وشكل وأساليب التجريد الغربي، حيث تنحصر هذه الأساليب في الأسلوب الهندسي، والأسلوب العضوي أو التعبيري. وأسلوب التجريد الهندسي يعتمد في تكوينه على حسابات العقل والمنطق والأشكال الهندسية، بينما الأسلوب التجريدي التعبيري يعتمد على الإحساس النغمي الدرامي.

التجر يد الهند سي:

يضم هذا الأسلوب العديد من الفنانين العرب الذين يعمدون في تصوير أعمالهم إلى استخدام الأشكال الهندسية أو شبه الهندسية في ابتكار رؤية تشكيلية لا ترتبط بموضوع معين قدر إرتباطها بالتناسق والتوافق بين الأشكال، بحيث تصبح صياغاتها داخل الأعمال مرتبطة بالمقومات البحتة للغة الفن التشكيلي، تلك اللغة التي تقوم على توازن العناصر التشكيلية وتناسقها وتنوعها، بحيث تصبح

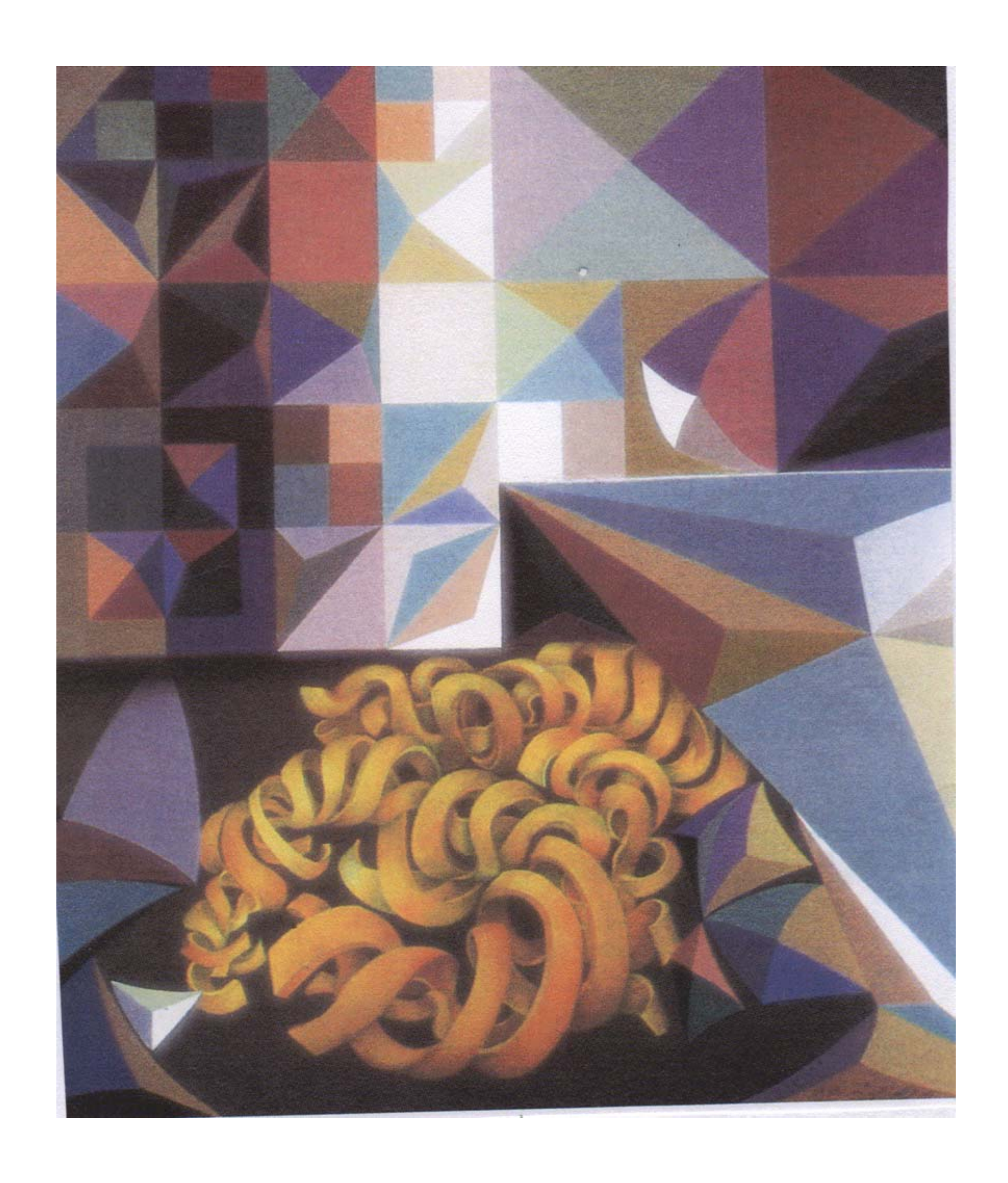
اللوحة في النهاية قائمة بذاتها، غير مرتبطة بموضوع معين أو معنى محدد، وإنما يقوم التعبير فيها على علاقات الأشكال سواء كانت علاقات متضادة متصارمة أو متداخلة متوافقة شكل (١١). وبالرغم من أن هذا الاتجاه يبدو مرتبطاً إلى حد كبير بمفهوم التجريد لدى فناني الغرب، إلا أن كثير من الفنانين العرب يعمدون إلى استلهام بعض الوحدات النباتية الإسلامية ويحورون في أشكالها. فهناك من يستخدم المفروكة ويحور في شكلها لتتحول إلى مثلثات وهناك من يستلهم أشكال وتقاسيم الزخارف الإسلامية الهندسية الموجودة في القاشاني والأخشاب فأتت أعمالهم تحمل الحداثة. ويضم هذا الأسلوب العديد من الفنانين العرب أمثال: منير كنعان، مصطفى الأرناؤوطي، محمد طه حسين ... وغيرهم.

التجر يد التعبير ي:

يعمد فنانو هذا الأسلوب إلى تصوير أشكال مجردة، تعتمد في شكلها وفيما يمكن أن تحمله من تعبير على علاقات اللون والقيم الملمسية وما يتولد عنها وعلى الخطوط الدينامية. فالشكل لديهم هو الأساس، ليس باعتباره وسيط لنقل الموضوع، وإنما كقيمة في حد ذاته تحتوي على مقومات العمل الفني بأسلوب بليغ، وفنانو هذا الأسلوب بالرغم من ابتعادهم عن حسابات العقل والمنطق، واهتمامهم بأن يصبح الشكل في توتره وملامحه هو المرادف للتعبير، إلاأن ما يقدمونه من أعمال فنية يبدو وبشكل عام حامل لقوانين هندسية بنائية داخلية، تحكم حركة الأشياء أو إيحاءاتها دون اللجوء للشكل الهندسي وذلك إلى حد ما يبدو أكثر بلاغة وغنى، شكل (١٢).

وهؤلاء الفنانون بالرغم من عدم وضوح تأثيرات مباشرة في إنتاجهم الفني من الفنون الإسلامية، إلا أنه يمكن ملاحظة أن لدى البعض منهم أصداء وإشارات ذات طابع إسلامي مميز في أعمالهم. ومن أبرز هؤلاء الفنانين التجريدين التعبيريين: صلاح طاهر، فؤاد كامل، أبو خليل لطفي.. وغيرهم.

شكل (١١)

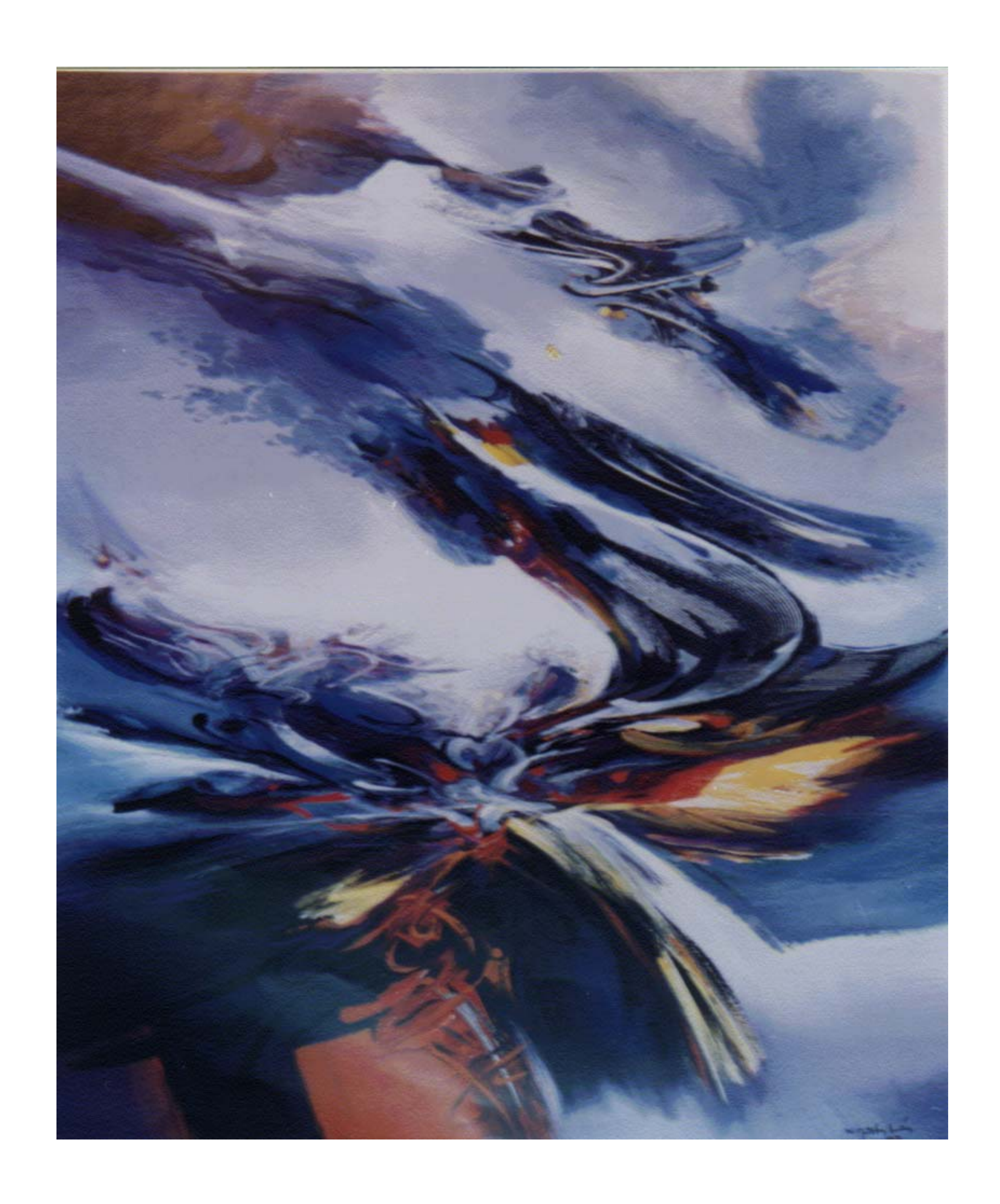


عبد الرحمن النشار - فن إسلامي حديث – تجريدي هندسي

علاقة عضوية هندسية، ٩٠×٩٠ سم، زيت على توال خشب، ١٩٨٠، مقتنيات

دار الأوبرا المصرية

شكل (١٢)



وجيه نحلة - فن إسلامي حديث - تجريدي تعبيري

(صور لدى الباحثة)

الا تجاه الثاني: التجر يد المستوحى من الزخارف الإ سلا مية:

يعمد فنانو هذا الاتجاه إلى استلهام الزخارف الإسلامية بإيقاعاتها المتنوعة سواء كانت هندسية أو نباتية في أعمالهم الفنية بدرجات متفاوتة، من حيث الاقتراب الشديد من ملامح الزخارف الإسلامية ويتناولونها دون تحوير أو الابتعاد عنها آخذين منها فقط إيقاع الحركة أو كثرة التفاصيل شكل (١٣).

والواقع أن هذا الاتجاه قد حفل بالتنوع الشديد من حيث الشكل والقيمة معاً، حيث استطاع البعض تحقيق قيمة فنية عالية اجتمعت فيها أصالة التراث بحداثة المعاصرة، بينما ظل عدد آخر مرتبطاً فقط بنقل ملامح التراث منقاداً وراءها دون تدخل، مما جعل نتاجه يقف عند حدود التأثير دون إضافات واضحة لحركة الفن الإسلامي التشكيلي الحديث.

بينما يحاول فريق ثالث أن يجمع بين الشكل التراثي كما هو ومنطق التأليف التجريدي الحديث في أعمال متعددة، وهؤلاء وإن كانوا لم يحققوا تفرداً بأعمالهم إلا أنهم عملوا كالجسر الموصل بين الحداثه والقدم. ومن أبرز هؤلاء الفنانين: حسن عبد الفتاح، عبد الحليم رضوي، حسان أبوعياش.. وغيرهم.

الا تجاه الثالث: التجريد المستوحى من الخط العربي:

منذ أواخر الخمسينات ظهرت في المجتمع الإسلامي حركة فنية تميزت بإبداع أشكال جمالية مرتبطة بالبناء الأساسي لشكل الحرف العربي دون تحوير، مستفيدين بما يحويه الحرف من مرونة وانحناءات تتطوع بسهولة عند التشكيلة كما ظهرت أيضاً أشكال قامت على تحوير أشكال الحرف في محاولة للوصول إلى شكل جمالي جديد يتجه نحو مواكبة روح العصر والتصوير المعاصر كما في شكل (١٤) وإيقاعاته الملائمة للحداثة والتطور، إلى جانب امتداد تلك الأشكال الجديدة في عمق التراث الفني الإسلامي الوافر بالعديد من أشكال حروف الكتابة المتنوعة بين كوفي ونسخ وثلث وغيرها. ويؤكد ذلك البهنسي (١٩٨٠) في قوله: (والواقع أن حركة استلهام الخط العربي وحروف

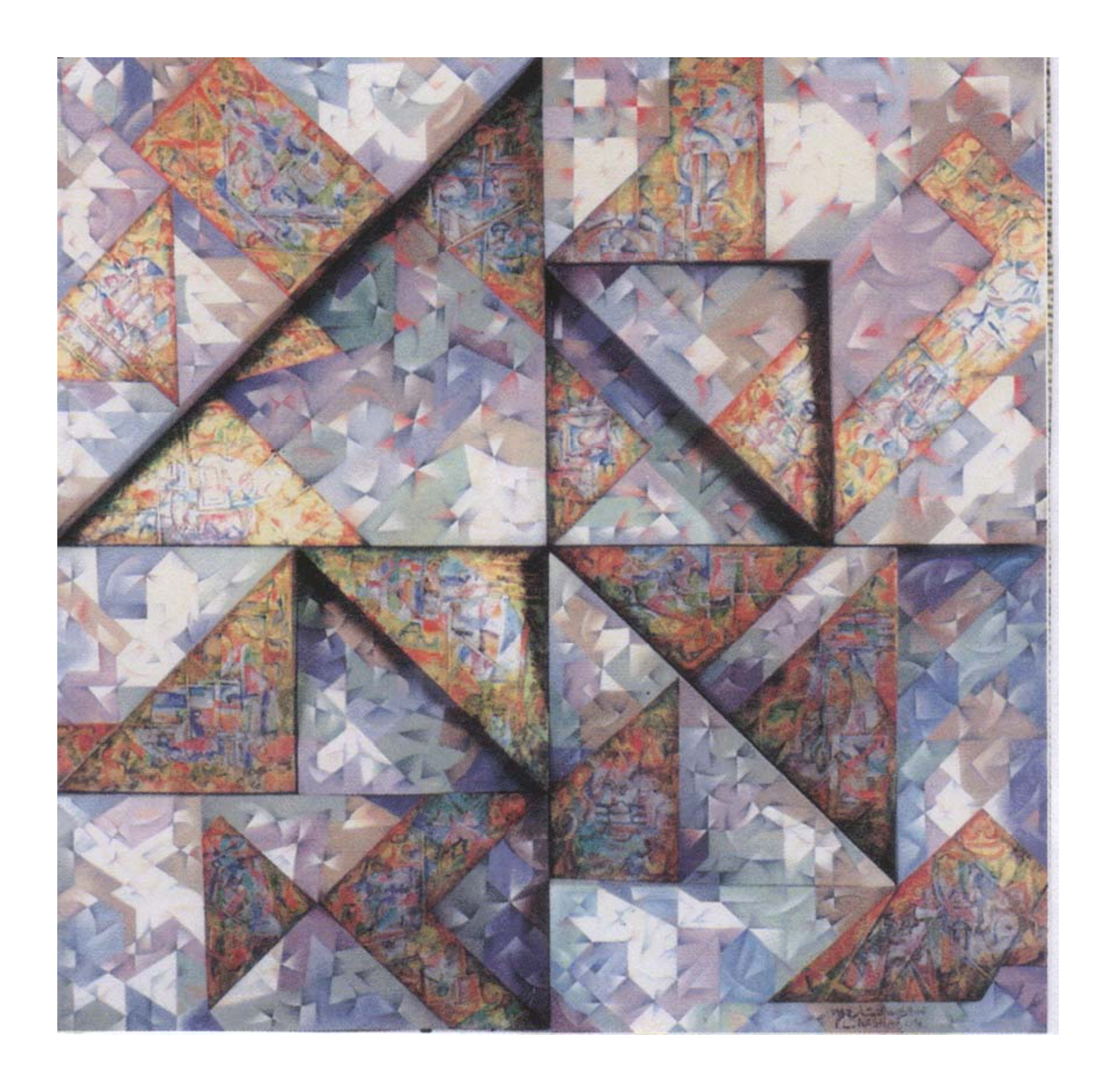
الكتابة العربية في التصوير العربي الحديث قد أثارت اهتمام العديد من فناني العرب بصورة واسعة وسريعة، حتى أصبح من النادر أن نرى فناً تجريدياً عربياً لا يستعمل الخط العربي كصيغة أساسية لتجربته) (٢١-ص٨٩).

وبالتالي فقد اكتسب هذا الاتجاه أهمية كبرى جعلت نتاج فنانيه يمثل أهمية شديدة في مسار حركة الفن التشكيلي الإسلامي الحديث والمعاصر. ولقد انضم الكثير من الفنانين العرب إلى مجموعة المستهلمين للخط العربي الذين ينضمون تحت لواء هذا الاتجاه. ولقد تفرع من هذا الاتجاه عدة أساليب تشترك جميعها من حيث وجهتها الشكلية في استلهام الحروف العربية الكتابية، ولكنها تختلف في طريقة الأداء والتناول ومنطق التحوير. ولقد كانت هذه الأساليب على النحو التالي:

- الاتجاه الهندسي في بنائية الشكل وطريقة معالجة الحرف عن طريق استخدام الخط الكوفي وطريقة بنائه الهندسية.
- الاتجاه نحو جعل العناصر لينة عضوية وهذا عن طريق استلهام الخط الديواني والثلث والرقعة والنسخ.
- الاتجاه نحو إفقاد الحروف ملامحها بحيث تصبح أشكالاً موحية بالحركة دون أن تحمل أية ملامح من أشكال الحروف الأكاديمية، وإنما تتحول إلى خطوط ومساحات فقط.
- الاتجاه نحو أخذ الحرف كما هو ولكنه وضع في سياق جديد يتراكب مع حروف أخرى أو يتناثر على قماش الرسم في إيقاعات عديدة موحية بالتعبير بحركتها وألوانها.
- الاتجاه نحو خلط أشكال الحروف العربية مع أشكال أخرى مستهلمة من العناصر الطبيعية.

وهكذا تعددت أساليب استلهام الحروف وتنوعت تنوعاً هائلاً مما يوحي بميلاد حركة تجريدية عربية العناصر والملامح.

شكل (١٣)



عبد الرحمن النشار - فن إسلامي حديث

التجريد المستوحى من الزخارف الإسلامية

(إيقاع الحركة وكثرة التفاصيل)

(صور لدى الباحثة)

شكل (١٤)



وجيه نحلة – فن إسلامي حديث – تجريد مستوحى من الخط العربي
(صور لدى الباحثة)

الأبعاد التشكيلية والتعبيرية للون

- تمهيد.
- الجانب المعرفي للون.
- الجانب الحسي للون.
- الجانب التشكيلي للون (العلاقات التشكيلية).
- الجانب التقني للون.
- الجانب الوظيفي للون.

الأبعاد التشكيلية والتعبيرية للون

تمهيد:

يعتبر اللون واسطة مادية هامة في التعبير عن أي موضوع يستخدم فيها اللون كأداة تشكيلية يعبر بها الفنان عن أفكاره وينقلها للآخرين. وذلك لما للون من خصائص حسية تؤثر على شبكية العين والمشاعر والأحاسـيس وتثير الانفعالات إلى جانب تلك القيم الجمالية التي يستغلها الفنان عند التعبير.

فاللون سمة أساسية لوصف الأشياء، فالعشب أخضر، والسماء زرقاء، والجليد أبيض...إلخ. ولكن علاقة الفنان باللون لا تقف عند هذا المفهوم البسيط، لأن اللوحة عبارة عن شكل مسطح، وحينما يتعامل الفنان مع الألوان فإنه يتعامل معها بصورة شبه معقدة لأنه يتعامل مع أبعادها التشكيلية والتعبيرية ودلالاتها الرمزية.

ولقد استخدم اللون في التصوير قديماً استخداماً وصفياً للطبيعة وعناصرها، أو تنميقاً زخرفياً أو تعبيرياً رمزياً بمعنى توظيفاً حسياً. ولقد استثمر اللون قديماً في إثراء مظاهر الأشكال وتأكيد السطوح والكتل وإضافة صفة العمق أو القرب للأشكال المختلفة في الصورة.

ومع بداية الفن الحديث زاد اهتمام الفنان بخواص اللون التي كشفت عنها النظريات والبحوث العلمية، فقد استثمر اللون لتحقيق أهداف مختلفة تنوعت ما بين الاستخدام التأثيري أو التعبيري أو السيريالي أو الرمزي أو الحركي. ولقد أدرك الفنان الحديث أن يوظف اللون توظيفاً يعتمد على قيم اللون وأبعاده المتعددة. وسوف يتناول البحث فيما يلي دراسة اللون من جميع جوانبه.

الجانب المعرفي للون:

يتناول هذا الجانب توضيح مفهوم اللون ومواصفاته وخصائصه العلمية.

مفهوم اللون:

ذ كرت عد ة تعريفات عن اللون منها:

* (اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج على شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون) حمودة (١٩٩٠م)، (٢٦- ص٥).
* (اللون هو الانطباع الذي يولده النور على العين ... أي النور الذي يتم توزيعه بواسطة الأجسام المعروضة للضوء) ضاهر (١٩٧٩م) (٣٨-ص١٩).
* (أما علماء الطبيعة فيقصدون بكلمة لون: تلك الأشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء – الطيف الشمسي – وغيره من أطياف مصادر الإضاءة المختلفة) حمودة (١٩٩٠م) (٢٦-ص٥).
* (اللون مجرد تفاعل شكل أي شيء نحو أشعة الضوء التي ندركه بواسطتها فاللون هو الناحية السطحية للشكل) ريد (١٩٦٩م) (٣١ – ص٣٤).

أهم النظريات العلمية للون:

اهتمت هذه النظريات بوضع الأسس والمواصفات للألوان،وماهية خصائصها العلمية، ومن أهم هذه النظريات ما يلي:

١ - نظرية نيوتن:

قام نيوتن بتجارب عديدة تتعلق بالضوء وأشعة الشمس لمعرفة ماهية الأجسام الملونة. وتتلخص التجربة عن حموده (١٩٩٠م) في أخذه منشوراً زجاجياً هرمياً شفافاً وسلط عليه حزمة من أشعة الشمس فخرجت هذه الحزمة مفككة من الجهة الثانية على هيئة اشعة ملونة عددها سبعة ألوان، وهي ألوان القوس قزح، والتي تظهر بعد المطر في غيوم السماء عندما يكف سقوطها.

وبالتالي يتبين من تجربة نيوتن أن الألوان أصلها من الضوء الشمسي، ويرتبها نيوتن على النحو التالي: البنفسجي، النيلي، الأزرق، الأخضر، الأصفر، البرتقالي، الأحمر.

٢ - نظرية جوته:

ظهرت اهتمامات جوته باللون في بداية دراساته المنصبة على الضوء وما يحدثه من تغيرات على اللون وظلال الألوان. ولقد راقب تغيرات الضوء من بداية النهار حتى المغيب، وهذا ما طبقه أيضاً على الثلج والجليد. ومن ثم أعطى اهتماماً بالألوان من حيث تصنيفها ضمن دائرة لونية مبيناً الألوان الأساسية والثانوية والثلاثية (الألوان الأقل إشباعاً وقيمة). وتعتبر هذه الدراسات متطورة بالنسبة للفترة الزمنية التي أجرى فيها جوته تجاربه وهي بمثابة القاعدة التي انطلق منها المهتمون باللون ونظرياته فيما بعد.

٣- نظرية شيفرل:

لقد كان لعمل شيفرل في مجال الأصباغ الملونة دوراً في إثبات وبرهنة أن بعض الألوان كالأحمر والأصفر والأزرق كأساسيات والبرتقالي والأخضر والبنفسجي كفرعيات أو ثانويات.

ولقد لاحظ شيفرل وملخصاً عن حموده (١٩٩٠م): أن الألوان التي تتجاور متقابلة بعضها مع بعض في دائرة الألوان تميل إلى الانسجام اللوني بصرياً، بينما الألوان المتقابلة بدرجة كبيرة (كالألوان المتممة والتي تكون متقابلة في دائرة الألوان) تظهر أكثر لمعاناً بدون أي تغير بصري في ألوانها.

٤ - نظرية يونغ:

قام يونغ بإجراء عدة تجارب عن الضوء وعلاقته باللون، ومن خلال تجاربه وملخصاً عن ريس (١٤١٤ هـ): وجد أن الألوان السته المختصة بالطيف من الممكن تحويلها إلى ثلاثة ألوان قاعدية أحمر – أخضر – أزرق غامق.

ومن أهم نتائج نظرية يونغ:

* أن الأصفر هو مكمل اللون الأزرق القاتم (النيلي).
* أن الأزرق الفاتح هو مكمل الأحمر.
* أن الأرجواني مكمل الأخضر.

٥ ـ نظرية منسل:

تعتبر نظرية منسل من أهم النظريات التي تحدثت عن اللون وملخصاً عن رياض (١٩٧٤ م) : (فهي رتبت الألوان حسب خصائصها، فبدأت بأصل اللون ثم القيمة ثم الكروما أو التشبع اللوني، ولقد اعتمـدت هذه الطـريقة لتحديد مواصـفات الألوان على حسـب خصائصها) (٣٠ – ص ٢٥٥).

فالألوان الرئيسية هي: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق، القرمزي. أما الألوان المتوسطة فهي: (أحمر +أصفر)، (أصفر +أخضر)، (أزرق + أخضر)، (أزرق + قرمزي).

ولكن هناك تقسيم آخر للألوان معترف به في الفنون ويدخل ضمن تقسيم الدائرة اللونية، وهذه الألوان هي: أساسية ثابتة، وثانوية أي فرعية. فالألوان الأساسية هي: الأصفر والأحمر والأزرق. والألوان الفرعية هي: أخضر، برتقالي، بنفسجي.

مواصفات اللون على طريقة منسل:

استخدمت طريقة منسل لتحديد مواصفات الألوان على حسب خصائصها الثلاثة وهي:

* أصل اللون أو كنه اللون.
* قيمة اللون أو درجة اللمعان أو النصوع.
* الكروما أو التشبع اللوني.

أصل اللون:

يرى البعض تسمية هذه الخاصية (كنه اللون) وهي تلك الصفة التي يتميز بها أي لون عن الآخر والذي يسمى بإسمه مثل تفاحة حمراء (أحمر)، وكذلك الأصفر والأزرق. وإذا مزج لون أحمر مع لون آخر كالأصفر فهو ينتج اللون البرتقالي، وهذا هو التغير الحقيقي في أصل اللون.

وبالتالي يمكن القول أن أصل اللون أو الكنه وكما قال رياض (١٩٧٤م): (تعبير يدل عن الخاصية التي تترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية فتجعلنا نطلق أسماء كالأحمر والأزرق والأخضر) (٣٠-ص ٢٤٨).

قيمة اللون (اللمعان اللوني) :

يقصد بقيمة اللون الطاقة الضوئية المنعكسة من الجسم أو السطح الملون ومدى زيادة أو نقص هذه الكمية نتيجة لبعد مصدر الضوء أو قربه أو نتيجة لقوته أو ضعفه. ويقول رياض (١٩٧٤م): (قيمة اللون هي الصفة التي تجعلنا نطلق عليه في لغتنا المعتادة اليومية اسم (لون ساطع) أو (لون قاتم)، وقد يتفق أصل لونين ولكنهما يختلفان في قيمتهما فيكون أحدهما ساطعاً يعكس كمية كبيرة من الأشعة، والثاني قاتماً تقل كمية الأشعة المنعكسة منه، وبذلك نرى أن قيمة اللون تدل على درجة نصوعه) (٣٠- ص٢٥٠).

الكروما (التشبع اللوني):

الكروما هي صفة اللون التي تدل على مدى نقائه ودرجة تشبعه. ويقول رياض (١٩٧٤م): (تشبع اللون بمدى نقائه أي بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة وهي كل من الأبيض والأسود والرمادي) (٣٠-ص٢٥٤).

أي أنه على سبيل المثال إذا خلط لون أزرق مع كمية صغيرة من الأبيض فإن درجة تشبعه تقل ويصبح أزرق مائلاً لأبيض.

ومن خلال عرض خصائص الألوان يمكن القول أنه إذا وصف لون معين لابد أن يوصف من حيث الكنه ومن حيث القيمة ومن حيث الكروما أيضاً. وبهذا الوصف يمكن تقديم تفسيرات علمية خاصة للألوان، فقد تختلف الألوان من حيث تأثيرها وجاذبيتها وفاعليتها. فيمكن وصف بعض الألوان بأنها نشطة، فعالة، هادئة، إيجابية.. وهكذا، كما أن هناك ألواناً تضفي على الإنسان بعض الأحاسيس التي تتعلق بمشاعره الخاصة مثل الإحساس بالهدوء عند رؤية اللون الأزرق الفاتح، والإحساس بالربيع عند رؤية اللون الأخضر الداكن، والإحساس بالخطر عند رؤية سهمٍ أحمرٍ أو إشارة حمراء ... وهكذا.

د ينا ميكية اللون:

تشير ديناميكية اللون إلى تلك القوة الحركية الكامنة (الطاقة الضوئية) التي ينطوي عليها عنصر اللون. أي أن هناك نسبية كامنة بين جميع التألقات اللونية (درجات حرارتها) الموجودة في ألوان الطيف الشمسي، حيث تؤثر هذه الطاقات على الإدراك الحسي.

فكل لون من ألوان الطيف الشمسي له طاقة ضوئية خاصة به وهي عبارة عن موجات ضوئية كهرومغناطيسية لها ترددات تزداد وتنخفض أو تقل وفقاً لطول الموجة. فاللون الأحمر ذي الطول الموجي العالي يظهر من المنشورالزجاجي أقل انحرافاً وانكساراً وذلك لأن تردد ذبذباته الضوئية قليلاً. أما اللون البنفسجي ذي الطول الموجي القصير يظهر أكثر انحرافاً من المنشور وذلك لأن ذبذباته الضوئية ترددها عالي وأكثر من تردد الذبذبات الضوئية للون الأحمر.

وتعتبر رؤية الألوان ذات الطول الموجي العالي والمنخفض مثل الأحمر والبنفسجي القاعدة السيكولوجية للشعور بتقدم الألوان وارتدادها. فالألوان الدافئة تظهر أكثر انتشاراً وتقدماً ومسارها لا ينحرف بل يظهر من المنشور كأنه مشع. بينما الألوان الباردة كالبنفسجي تظهر وكأنها مرتدة ومتقلصة لأن طولها الموجي قصيراً ومسارها اللوني ينحرف وينكسر من المنشور الزجاجي ويظهر اللون

وكأنه مرتداً ومتقلصاً. وتظهر هذه الخصائص في حالة وجود تباينات في درجات الحرارة أو الطاقات الضوئية المختلفة.

وديناميكية اللون لها أهمية كبرى في التكوين وخاصة في الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة، فكثير من الفنانين قد استثمروا الأطوال الموجية للألوان في مساحات منتظمة تملأ فراغ الصورة، ونتيجة تباين الألوان في شدتها ونصوعها وقيمتها استطاع الفنان خلال الكم المتتالي لتلك الموجات من تحقيق إحساس بالتغير المستمر.

لقد أبدع الفنان الحديث والمعاصر صوراً وأعمالاً ذات مساحات تتفاوت وتتباين ألوانها من حيث أطوال موجاتها وذلك لإعطاء تأثيرات بالبعد والقرب. وعن طريق هذه العلاقات التبادلية بين أطوال الموجات اللونية والتذبذب الناتج عنها يتوالد الإحساس بالحركة والتي تمثل روح العصر الحديث.

الجانب الحسي للون:

إن عملية الإحساس بالألوان وإدراكها تحدث تأثيران هامان:

١ - التاثير الفسيولوجي للون والخاص بالأعضاء الحسية.

٢ - التأثير السيكلوجي للون.

١ - التأثير الفسيو لو جي للون:

يحدث التاثير الفسيولوجي للون من خلال ثلاثة عناصر فسيولوجية هامة وهي العين، اللون، الضوء. فالعين (آلة الإبصار) هي الحاسة التي يمكن من خلالها رؤية الألوان والإحساس بها، وهذا الجهاز بالغ التعقيد والدقة وهو في عمله يشبه إلى حد كبير آلة التصوير، إذ إن لكل منهما عدسة لتركيز أشعة الضوء، وإن لكل منهما سطحاً يستجيب للضوء أو الأشعة المرئية، وهو الفيلم في آلة التصوير والشبكية في العين.

أما اللون فهو تأثير فسيولوجي ناتج على شبكية العين ليس له أي حقيقة إلا بارتباطه بالعين التي تسمح بحسه وإدراكه شريطة أن توفر الضوء، فحيث يوجد الضوء يوجد اللون.

ويعرف الضوء بأنه شكل من أشكال الطاقة الكهرومغناطيسية والتي يطلق عليها اسم الطيف المرئي أو الطاقة المشعة البصرية. وللضوء أهمية في عملية الإدراك الحسي للألوان، فيقول حمودة (١٩٩٠م): (لا نستطيع إدراك أي لون إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ثم ينعكس على أعيننا. وأنه من السهل تصور أي لون إذا ما سلطت عليه ضوءاً قوياً فإنه يعكس اشعاعاً أكثر وبالتالي يظهر أكثر نصوعاً، أما إذا وقع هذا اللون تحت ضوء خافت فإنه يعكس ضياء قليلاً ويظهر غير واضح) (٢٦- ص ٢٣).

وتعتبر العين عنصراً حساساً لاستقبال إحساسات اللون وقادرة على إدراك أقل اختلاف في اللون، فالعين السليمة يمكنها أن تميز ما بين ٢٠٠-٢٥٠ لونٍ، ويرجع السبب في ذلك إلى تكوين العين والذي يتضمن أليافاً عصبية في الشبكية قادرة على استقبال الموجات الضوئية الطويلة كاللون الأحمر، والمتوسطة الطول كاللون الأخضر، والموجات القصيرة والتي تحدث أو تستقبل اللون البنفسجي.

ومما سبق يتضح أن الإدراك الحسي للون يتم من خلال حاسة البصر أولاً، حيث وظيفة هذه الحاسة استقبال كل المرئيات في العالم الخارجي ونقلها للعقل البشري (الدماغ) ليتم إدراكها وتميزها وتسميتها في الجانب العقلي. فالإدراك الحسي يتم من خلال اتحاد كل من الجانب الحسي في العين والجانب العقلي في الدماغ؛ حيث إنهما لا ينفصلان عند رؤية وإدراك مختلف مشاهد الحياة اليومية بصورة عامة، ولاسيما الأعمال الفنية بما فيها من قيم لونية وعلاقات وأنظمة تشكيلية.

٢- التأثير السيكو لو جي للون:

تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحي بأفكار مريحة ومطمئنة، وبعضها يثير الاضطرابات عند رؤيتها. وهكذا تستطيع الألوان أن تهب للإنسان الفرح والمرح والحزن والكآبة. كما يتكون المعنى النفسي للون عند الإنسان نتيجة ذلك التأثير الفسيولوجي عند رؤيته.

ولقد اتفق معظم علماء النفس نتيجة الدراسات والتجارب أن التأثيرات السيكولوجية للألوان تأتي على نوعين، تأثيرات سيكولوجية مباشرة وأخرى غير مباشرة وهم اعتمدوا في هذا التصنيف على قياس الأطوال الموجيه لكل لون، ومدى أثرهذه الذبذبات الموجيه على شبكية العين، فالتأثيرات السيكولوجية المباشرة تعطي تكويناً عاماً يرتبط بالمرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل، وهي تشعر أيضاً بالبرودة والسخونة. أما التأثيرات الثانوية أو غير المباشرة فهي تتغير تبعاً للأشخاص والبيئات والمجتمعات والثقافات والعقائد، ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتوالدة تلقائياً من تأثير الألوان والتي عرفت بدلالات اللون الرمزية.ويمكن تصنيف التأثيرات السيكولوجية المباشرة على النحو التالي:

التأثير السيكو لو جي للأ لوان الفاتحة والغامقة:

اللون الغامق عادةً يبعث بالملل والكدر والحزن، أما اللون الفاتح كالوردي أو الزهري فيثير دائماً البهجة والرغبة في الحياة.

أي أن الألوان الفاتحة والمشرقة كالأصفر والوردي والزهري تكون أكثر ديناميكية من الألوان القاتمة أو الغامقة التي تبعث الميل إلى الحزن والكآبة. وتعتبر بصفة عامة الألوان الساخنة الحمراء والبرتقالية محركة ومنبهة في حين تظهر الألوان الباردة كالزرقاء والبنفسجية مريحة وهادئة.

التأثير السيكولوجي للأ لوان من حيث وزنها:

تختلف الألوان في تأثيرها السيكلوجي بالوزن، فأسطح الأشياء ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزناً، في حين تظهر الألوان الساخنة والقاتمة أكثر ثقلاً.

التأثير السيكو لو جي غير المباشر (الد لا لا ت الرمزية للأ لوان):

ارتبطت معاني الألوان ودلالاتها بالفكر العقائدي والقيم والثقافات الاجتماعية في جميع المجتمعات. فالأفراد الذين ينتمون لمجتمع ما تتكون لديهم مدلولات الألوان الرمزية ومعانيها السيكولوجية من فكر وفلسفة وتراث وثقافة مجتمعهم والتي كانت راسبة في العقل الباطني لدى هؤلاء الأفراد نتيجة لخبرات بعضها موروثاً وأخرى مكتسبة من ثقافة وتراث حضارة مجتمعهم.

ولقد بات من المسلمات أن هذه القيم والتراث والحضارة ... وكل ما يكتسبه الفرد من المجتمع ويولد وهو مزود به يؤثر بشكل فعال في عملية الإدراك بوجه عام. ويلاحظ أن لها تأثيراً واضحاً في عملية إدراك اللون بوجه خاص من خلال تفاعلات الفنان أو الفرد مع العناصر اللونية الموجودة في بيئته الاجتماعية والطبيعية ومن خلال أيضاً تفاعله معها في الحياة اليومية، فيقول صالح (١٩٨٠): (والفرد يستجيب للبيئة لا كما هي عليه في الواقع بل يدركها كما تبدو له وحسب ما يضفي عليها من معنى وقيمة، فللمعتقدات تأثير في الإدراك وتؤلف القيم الاجتماعية والدينية والاقتصادية والجمالية وغيرها جانباً هاماً في شخصية الفرد وتؤثر في إدراكه وسلوكه لكونها -القيم – تتضمن أحكاماً عقلية وانفعالية عن العالم الإنساني والاجتماعي والمادي الذي يحيط الفرد) (٣٧ - ص ٢١).

فالقيم الاجتماعية والتراث البيئي والحضاري يؤثر في البيئة التي تحيط بالفنان، وهي أيضـاً تمثل مكونات ثقافية تؤثر فيه بشكل واضح وقوي. وتعد عملية تحميل اللون معاني وقيماً محددةً في كل مجتمع إنساني ليس إلا نتاجاً ثقافياً من الدرجة الأولى، ومرجعه يرجع إلى الاتفاق العقائدي والعرفي بين أفراد

المجتمع الإنساني وبين تحميل الألوان ومعانيها الرمزية الخاصة بها. ويقول Sloan (١٩٨٨): (إن فكرة وجود ألوان أكثر جاذبية من ألوان أخرى تكمن في رؤية تلك الألوان كرموز في حد ذاتها اعتماداً على المفاهيم المسبقة التي يهيئها المجتمع والتي تختلف بدورها عن مجتمع آخر) (١٤-ص ٧٧).

فلقد كان اللون الأبيض عند الصينيين في عهد الإمبراطورية الرومانية هو لون الحداد وليس اللون الأسود، وهذا يدل على أن عنصر اللون الأبيض تأثر بمعتقدات وثقافة مجتمع الصين عن غيره من المجتمعات والتي كانت ومازالت تجعل اللون الأسود رمزاً للحداد وليس الأبيض.

إن هذا التأثير وما شابهه ينتشر بطريقة غير مباشرة عبر الأجيال لمجال الفنون أيضاً، فلقد عرف أن نشوء ثقافة معينة وتبلورها في مجتمع معين يجعل لفنونها تمايزاً خاصاً في التعبير عن القيم الجمالية والمعاني الرمزية للألوان التي تؤكد على تلك القيم والمعاني. فاللون كمدرك بصري له علاقة بالمكونات الثقافية البصرية حيث تعرف الثقافة البصرية بأنها دلالات الرؤية للعناصر المرئية وتنوع علاقاتها ويقول الصبحي (١٩٨٨): (إنها رصيد المعلومات والمدركات والخبرات المكتسبة عن طريق الرؤية حول المرئيات، وتلك الثقافة البصرية تتضمن رؤية الفرد لنظام العناصر في البيئة الاجتماعية والطبيعية والتوافق وأنغام السطوح وحيوية الحركة وتدفقها وعلاقات الألوان وانطباعاتها) (١٤-ص٦١).

إن مكونات البيئة الطبيعة وما تحمله من أشكال وألوان تعد مصادر عظيمة لتكوين رصيد فعال وعالي من الثقافة البصرية يترسب داخل العقل الباطني للفنان، وبالتالي فإن كل عناصر البيئة الطبيعية والاجتماعية وما تحمله من أشكال وألوان وإيقاعات يكون لها الأثر في تشكيل الخبرات المرتبطة في التعبير الفني كمقومات ومثيرات له. وكما أن الفنان يولد داخل مجتمع ما فهو يولد أيضاً داخل ثقافة خاصة بهذا المجتمع، والمجتمع يقوم بدوره بتشكيل فكر الفنان. والفنان بدوره الفعال يشكل ويحاور ثقافة مجتمعه، فإنتاجه بناء لها ومقوماتها إطار له.

فعلى سبيل المثال الفنان المسلم عند تناوله للون يأخذ في اعتباره المحددات التي أملته عليه العقيدة الإسلامية فيبتعد عن تجسيم الألوان كما هي في الطبيعة، ويدخل عليها العديد من التدرجات اللونية لتأخذ الطابع الزخرفي كما هو الحال في فن التصاوير والمنمنمات، وهو يهدف من ذلك أن يحصل على مساحات لونية صافية وذات كثافة لونية ثابتة في معظم مساحة العمل الفني وبدون تنافر مما يوحي للناظر بأن كامل العمل الفني قد نفذ على نسق واحد.

ويؤكد جوته (١٩٧٢م) مدى ارتباط هذه العملية بثقافة المجتمع وعلاقتها بالنسبة للفنان فيقول:(إن هذه الممارسة تصدر عن الديانات والأيدولوجيات، وعندما يستخدم اللون في ضوء هذه التأثيرات ووفق جوهر كيانه الموحي فإن ممارسته تعبر تمام التعبير عن معناه) (٤١ –ص ٤١).

إن الفنان عندما يريد أن يعبر عن موضوع ما فإنه يعكس المضمون الفلسفي والاجتماعي على ألوان بيئته وأشكالها دون أن يشعر، إلى جانب أنه يعكس أيضاً انفعالاته وأحاسيسه ومشاعره ويسقطها على اللون عند التعبير الفني، فيأتي اللون في العمل الفني وهو محمل بالرموز والمعاني النفسية والقيمة الاجتماعية والقيمة الفلسفية الفكرية الموجودة في مجتمعه، حيث يعكسها الفنان الموهوب كمضمون فلسفي اجتماعي ونفسي أيضاً في العمل الفني، ويؤكد ذلك حمزة (١٩٨٧م) ويقول: (والجانب النفسي الذي يعكسه اللون في العمل الفني يرجع إلى الخبرة المترسبة من خلال المعتقدات البيئية هذا من ناحية، وما يضيفه الفنان من انفعالات خاصة على طريقة الأداء في استخداماته للون من ناحية أخرى) (٢٥ – ص ٥٤).

وأخيراً يمكن القول أن الفنان حينما يستخدم اللون أثناء التعبير فإنه يسقط عليه مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته فتكسب العمل الفني سمة تعبيرية جمالية إلى جانب تلك السمة الرمزية والتي ارتبطت بالفنان كمفهوم ثابت لديه حول الألوان التي اكتسبها من مجتمعه وبيئته ومؤثراتها، وهذا الذي يميز كل عمل فني عن الآخر.

الجانب التشكيلي للون (العلاقات التشكيلية):

عندما تتجاور الألوان مع بعضها البعض تحقق علاقات تشكيلية وقيماً جمالية لونية، وأهم هذه العلاقات هي:

١ - التكامل اللوني:

التكامل اللوني عبارة عن علاقة لونية ما بين لونين أحدهما أساسي والآخر فرعي أي أن:

* اللون الأزرق مكمل مع اللون البرتقالي.
* اللون الأصفر مكمل مع اللون البنفسجي.
* اللون الأحمر مكمل مع اللون الأخضر.

ولقد استفادت معظم المدارس الفنية من القيم اللونية الناشئة عن استخدام الألوان المكملة.فقد استخدم الانطباعيون الألوان المكملة معبرون عنها بالظلال في لوحاتهم التعبيرية. فاللون الأزرق ظل اللون البرتقالي. واللون البنفسجي هو ظل اللون الأصفر وكذلك اللون الأخضر فهو ظل اللون الأحمر، ويعتبر الانطباعيون من الأوائل في تطبيق قاعدة مكملات الألوان كظلال.

٢ - التوافق اللوني Colour Harmony:

التوافق صفة أساسية لمجموعة لونية ترتضيها الذات، والتوافق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الإنسان وأحاسيسه، وبالتالي يمكن تعريفه بأنه مجموعة لونية تؤثر على العقل تأثيراً ساراً ممتعاً، وتتصل بالارتباط والوحدة بالرغم من الاختلاف الواضح بينهما أحياناً.

أما حمودة (١٩٩٠م) فلقد قال في تعريفه: (التوافق اللوني عبارة عن اتحاد موفق للألوان نشأ عن استعمال خاصية المصاهرة والتقارب الموجود بين الألوان واتحاداتها البصرية التي تتداخل كوسائط للتوفيق بينها) (٢٦-ص ٦٨).

فعلى سبيل المثال يمكن القول أن اللون الأصفر والبرتقالي من الألوان المتوافقة، وذلك لأن فيهما عنصراً مشتركاً وهو اللون الأصفر .... وهكذا.

٣ - التباين أو التضاد اللوني: Colour Contrest:

التضاد أو التباين اللوني يعني مقابلة بين نقيضين أياً كان نوعهما، مثل الفاتح والقاتم والضوء والظل ..... إلى غير ذلك.

ويعرف حمودة (١٩٩٠م) التباين بأنه: (التباين هو التضاد، فالضوء هو نقيض الظل، والأبيض نقيض الأسود، فهذا هو التباين في الدرجة، كذلك التباين في كنه اللون يظهر بين الألوان المختلفة إذا ما تجاورت، فيحدث فيها تغيراً في مظهرها البصري بدون تغير تركيبها المادي بالمزج) (٢٦-ص٥٩).

أي أن التباين اللوني إما أن يكون بالنسبة للدرجة أو بالنسبة للكنه، أو الاثنين معاً. ولقد استفاد الانطباعيون من قواعد وقوانين الألوان المتباينة فوضعوا كل اهتمامهم في التأثير العام للوحة، كما أثبتوا أن خواص الشيء تظهر أقوى بتجاورها مع نقيضها. فلقد عرفوا كيف يتجنبوا بعض أنواع التباينات غير المستحبة التي تغير وتؤذي جمال الألوان المتوافقة في أعمالهم. فرفضوا التباينات الشديدة بين الألوان التي تعطي نتائج بعكس الهدف المنشود.

بينما استخدم فنانو الأوب آرت Op Art الأبيض والأسود بكثرة في أعمالهم الفنية، ولقد ظهرت أعمالهم قوية ومعبرة عن الحركة وحيل الخداع البصري، وذلك لأنها خضعت لقوانين التباين في الدرجة إلى جانب أنهم استخدموا الألوان الشديدة التباين في الكنه لتحقيق تلك الحركة الإيهامية.

٤ - الإ يقاع اللوني Colour Rhythm:

يعد الإيقاع عامة تكرار متواصل لنظام أو شكل ما بحيث يسود هذا التكرار شيء من الوحدة والتنوع والتي تخدم ذات العمل الفني.

ويعرفه خليفة (١٩٨٢م) قائلاً: (الإيقاع اللوني أحد أنواع الإيقاع بوجه عام ويمكن تحقيقه عن طريق استخدام اللون أو التنوع التكراري للون) (٢٧-ص٦١).

ويمكن تحقيق الإيقاع اللوني من خلال التوافق اللوني، والتدرج اللوني، والتكرار اللوني أيضاً.

٥ – التكرار اللوني Colour Raptition:

التكرار اللوني هو أبسط نظام الإيقاع اللوني فهو عبارة عن حركة منتظمة للون في اتجاهات مختلفة من العمل الفني مما يوجد في هذا العمل شيء من الحركة المنظورة.

٦ – التد رج اللوني Colour Gradation:

هو التعبـير عن حـركة نامية والانتقال من الرتابة في خطى متتالية. ويعرفه ريـاض(١٩٧٤م) بأنه:(الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة) (٣٠- ص ٢٧٤).

ويعد التدرج اللوني طاقة ضوئية ذات بريق صادر من جزئيات اللون في الحيز الأول ثم تزداد كثافتها في الوسط وتصل إلى أقصى درجاتها في الحيز الأخير الذي يمثل عمق الصورة.

٧ – الا تزان اللوني Colour Balance:

يقصد بعملية الاتزان اللوني: إحداث التوازن بين عناصر التشكيل عن طريق اللون، وليس هناك قاعدة أو قانون ثابت لتحقيق هذا التوازن، فالأمر يتوقف

على حساسية الفنان وخبرته الذاتية وقدراته الإدراكية، ويعتبر الاتزان اللوني قيمة جمالية لأنه يساعد على راحة العين.ويعتمد الاتزان اللوني على كنهاللون ومساحته وشدته وملمسه ودرجته وموقعه.

٨ - النصوع (التآلق اللوني):

ويعني كمية الضوء التي يمكن أن يوحي بها اللون. فكل لون ينطوي على طاقة ضوئية خاصة به. وتقل نسبة النصوع وتزداد على حسب مقدار كمية اللون الأبيض الموجودة فيه.

٩- القتامة اللونية (لا لوني):

وهي تعني كمية الظلال التي يمكن أن يوحي بها اللون، ويعد اللون الأسود أقصى درجات القتامة بالنسبة لبقية الألوان. وتعني درجة قتامة أي لون الحد الأقصى لدخول اللون الأسود مع لون آخر مع احتفاظه بنوعه، ويعد اللون الرمادي هو الدرجة المتوسطة بين القتامة والنصوع.

اللون قيمة لإحياء الأسطح:

تضفي الألوان على السطح سحراً وجمالاً، ففي الطبيعة نجد الألوان بسحرها تتدفق من سطح الشكل وكأنه بريق سحري ملون. والقيم الجمالية التي تنبثق من الأسطح التشكيلية الملونة إنما ترجع إلى طرق استعمال اللون ووضعه وتوزيعه في المكان المناسب المخصص له. ويقول حمودة (١٩٩٠م): (فبمقتضى الربط والتأليف في استعمال اللون فإن الفنان كل مرة يجد الحل المبتكر)(٢٦-ص٨٦).

وبناء عليه فالفنان المبتكر هو الذي يستعمل مختلف الطرق والأساليب لإحياء مظهر السطح وهو ما عرف بالتقنيات والطرق التي لابد لأي فنان ومبدع الإلمام بها. ومن هنا تتضح أهمية الجانب التقني للون في مجال هذه الدراسة.

الجانب التقني للون:

إن ضربات فرشاة التأثيريين كانت بمثابة اللحن الذي غير من معزوفة الفن التشكيلي فلقد تحولت النظرة إلى الطبيعة بمدلولات جديدة إلى مجموعة من ضربات الفرشاة أو البقع اللونية أو المساحة الهندسية...إلخ، ومع التطور الذي حظي به هذا القرن وظهور العديد من الخامات والألوان والأدوات تنوعت التقنيات وأساليب المعالجة، وظهر ذلك التكنيك المرتجل في الأداة كاستخدام السكين والرش ودلق اللون وإسـالة الطلاء ... إلخ، كل هذه التقنيات استخدمها الفنان الحديث والمعاصر للتعبير عن روح ومنطق العصر الحديث. وفيما يلي سوف يقدم البحث بإيجاز عرض التقنيات المستخدمة في التعبير اللوني.

تقنيات التصوير الخاصة بالألوان:

تنوعت تقنيات التصوير الخاصة بالألوان فظهرت أساليب متعددة يمكن عرض مجملها على النحو، وملخصاً عن زكي (١٩٩٥م) (٣٣ – ص، ص ٥٨ – ٨٠) :

١ - الإبريما Allaprima:

الإبريما مصطلح إيطالي يوضح انتهاء عمل فني في جلسة واحدة. وتتطلب هذه الطريقة الرسم مباشرة على السطح بضربات فرشاه سريعة بينما اللوحة مبتلة. ولقد استخدمت هذه الطريقة المدرسة التأثيرية للتعبير عن الإحساس بالضوء، حيث إن القدرة على تطبيق اللون بسرعة وثقة هي مفتاح هذه الطريقة وذلك لتفاعل المصور مع أشكال وألوان درجات لونية كلها في آن واحد، كما أن من المفضل استخدام اللون ذاته دون خلط.

٢ – الدمج أو التمازج Blending:

تسـتخدم هذه التقنية للحصول على ألوان ممتزجة ناعمة وذلك بواسطة تفريش أو محو حافة إتصال للونين ببعضها البعض. وتستخدم هذه الطريقة مع

الألوان الزيتية والإكليرك والباستل وتمبرا البيض.

٣ - اللون المتقطع Broken color:

تعني هذه التقنية وضع اللون سواء كان زيتياً أو باستيلاً في صورة أشرطة متقطعة من اللون الخالص بدون أي مزج، فتبنى اللوحة كما لوكانت بطريقة الموزايك. وتصلح هذه التقنية لجميع أنواع الوسائط بشرط أن تكون الألوان نقية وذلك إما بغسل الفرجون دائماً أو بتخصيص فرجون لكل لون.

٤ - التشقيق Craquelure:

وهو مصطلح فرنسي يشير إلى شبكة متقطعة على سطح اللوحة، تنتج خلال فترة زمنية طويلة نتيجة لعوامل الحرارة والرطوبة. ويتم هذا النوع من التقنية عن عملية خليط ورنيش ذو قاعدة زيتية مع صمغ ذو قاعدة مائية، فينتج أثر ناتج بين الماء والزيت.

٥ - الفرشاة الجافة Dry brush:

تتم هذه التقنية من خلال إزالة بعض اللون بفرشاة جافة على سطح شبه جاف، فيخدش اللون تاركاً تدرجات لونية متنوعة لاختلاف سمك اللون على سطح اللوحة. وتعطي لمسات الفرشاة الجافة إحساساً تموجياً لبعض الأشياء مثل الحشائش والشعر والمياه المتساقطة والأمواج المتلاطمة. كذلك فإن تحريك الفرشاة يميناً ويساراً يعمل على خدش اللون فتنتج تدريجات لونية خشنة ذات تأثير حيوي.

٦ - الطلاء بصبغ كثيف Impasto:

يتم في هذه التقنية تطبيق الطلاء بصورة سميكة معتمة بواسطة الفرشاة أو سكين الباليت. وهذه التقنية تسير جنباً إلى جنب مع تقنية الأبريما فاللون السميك

وضربات الفرشاة القوية تساعد على بناء اللوحة بسرعة وتلقائية.

ويعد المصور فان جوخ من أهم من استخدم هذه الطريقة حيث كان يستخدم اللون مباشرة من الأنبوبة على التوال حسبما يشعر تجاه الموضوع.

٧ - البصمة Imprints:

يمكن الحصول على نتائج مثيرة نتيجة لطابع أو بصمة الأشياء باللون وهو في حالة رطبة تاركاً شكل ملمس الشيء المطبوع. ويمكن استخدام الأدوات الخشنة والحادة مثل مقشرة البطاطس، شوكة الطعام، كاوتش عجلة القدم، الرول .... إلخ.

٨ - الرسم بالسكين Knife Painting:

تتم هذه التقنية بوضع اللون في طبقات كثيفة، كالبناء فوق بعضه البعض لخلق تأثيرات معبرة أو للتعبير عن مساحات ملساء.

٩ - العزل Masking:

يتم في هذه التقنية عزل بعض أجزاء اللوحة إما بشريط لاصق أو باستخدام الشمع في خامة الألوان المائية ثم إزالته بالمكواه، أو باستخدام السائل العازل أو القطن عند عمل رش بالفرشاة، أوصنع كارت من الكارتون واستخدام سكين الباليت عند وضع اللون.

١٠ - خامات متعد د ة Mixed media:

من أهم مميزات تصوير القرن العشرين هو إطلاق الحرية للمصور في خلط الخامات باستخدام الأدوات وطرق التعبير في لوحة واحدة. ويمكن اكتشاف أي خليط يتلائم مع بعضه البعض ومع الموضوع، واكتشاف إمكانيات الخامة من محاسن وعيوب. وهناك اقتراح ببعض هذه الطرق:

* باستيل مع ألوان مائية.
* باستيل زيتي مع ألوان مائية.
* كليريك مع أقلام ألوان زيتية جافة.
* جواش وبخ.
* جواش وكليريك.

١١ - التنقيطية Pointlalism:

تعتمد هذه التقنية على تطبيق اللون في صورة نقاط متجاورة للحصول على الأشكال والتدريجات والتأثيرات اللونية.

١٢ - الرسم بالإسفنج Sponge Painting:

يمكن من خلال هذه التقنية الحصول على مدى واسع من التأثيرات اللونية بأي وسيط. ويمكن الحصول على تأثيرات لونية من الفاتح للغامق من خلال تكثيف اللون في المناطق عن الأخرى، كما يمكن ثني وطي الإسفنج للحصول على تدرجات لونية مختلفة.

١٣ التصوير الملمسي Textural Painting:

يعتبر التكعيبيون أول من خلط اللون بالرمال والرخام والتراب ونشارة الخشب وذلك لابتكار تأثيرات ملمسية جديدة، فالشئ الذي كانوا يؤكدون عليه هو حضور شكل مستقل في اللوحة ذاتها. ولقد ظهرت أعمالهم كعامل ربط بين التصوير والنحت، وذلك نتيجة المادة المخلوطة باللون والتي كانت تضفي على الشكل ملمساً وتجعله مجسماً أيضاً.

١٤ - القطرت والطرطشة:

إاستخدم هذه التقنية جاكسون بولوك وهي تعتمد على حركة الذراع أثناء طرطشة اللون فيبدو السطح وكأنه حبيبيات رملية.

١٥ - إسالة الطلاء:

استخدم هذه الطريقة جاكسون بولوك ومصورو المجال اللوني، وهم يعتمدون على دلق الطلاء أو سكبه على اللوحة المفترشة على الأرض أو على قاعدة أفقية، أو تعتمد هذه الطريقة على حركة جسم الفنان والذراع في سكب اللون من الجوانب الأربعة للوحة. وتميزت لوحات هؤلاء الفنانين بضخامتها وكبرها، حيث وصلت عشرات الأمتار، مما جعل بعض الفنانين يضع ممرات فوق اللوحة لسكب الطلاء، حيث يتعذر عليه سكب الطلاء من الجوانب الأربعة في لوحة تخطت عشرات الأمتار.

الجانب الوظيفي للون:

يقصد بتوظيف اللون في العمل الفني هو إيجاد علاقة بين اللون والشكل داخل العمل الفني. وعملية توظيف اللون تعتمد على الفنان الناجح في التعبير عن الأبعاد التشكيلية والتعبيرية في العمل الفني. ولقد انحصرت أساليب توظيف اللون في اتجاهين رئيسين هما:

الا تجاه التقليد ي:

وهو الذي يكون فيه اللون تابعاً للشكل التمثيلي في إطار الالتزام بما تفرضه الطبيعة المرئية والرؤية الواقعية للأشكال والألوان والنسب والمنظور .... إلخ. أي محاكاة الطبيعة بحذافيرها. ويتمثل هذا الاتجاه في أسلوبين:

- أسلوب التوظيف الوصفي للون: والذي يلتزم بإبراز قيم الشكل والنسب وتأثير الضوء على الأشكال والألوان.

- أسلوب التوظيف البعدي (المنظوري) للون: والذي يهتم بالتعبير عن القيم البعدية الإيهامية في العمل الفني المسطح من خلال قواعد المنظور.

الا تجاه غير التقليد ي (الحد يث):

وهو اتجاه التحرر من تبعية اللون للشكل في العمل الفني أو تمثيله تحت ظروف بصرية واقعية، وبذلك تعددت أساليب التوظيف فيه، ولجأ الفنان فيه لتحرير الأشكال الطبيعية وتشويهها أو استخدام أشكال مجردة تماماً لتأكيد ذلك التحرر وإبراز قيم جديدة للون وطاقته التعبيرية والرمزية والبصرية والنفسية، والتي تم الكشف عنها واستثمارها بفضل التقدم العلمي والتكنولوجي في العصر الحديث. ويتمثل هذه الاتجاه في عدة أساليب سوف يعرضها البحث بإيجاز مبسط على النحو التالي:

١ - التوظيف التأثيري (الا نطبا عي) للون:

وهو توظيف يعتمد على قوانين إدراك ورؤية العين للألوان تبعاً لأطوال موجتها وعوامل بعد الأجسام عن العين، وأثر الظروف الطبيعية (عوامل جوية – إضاءة – إنعكاسات) على رؤية ألوان العناصر والأجسام في مجال رؤية معين.

ولقد كان للمدرسة الانطباعية أو التأثيرية شرف الريادة في إحداث ثورة الانقلاب في مجال الفن، وتغير مفاهيم التذوق والإنتاج الجمالي. فلقد أكد فنانو هذا الاتجاه التاوين المعتمد على المؤثرات اللونية في الطبيعة. حيث كانت تقوم أساساً على دراسة الضوء دراسة علمية مستمدة من أبحاث تحليل الطيف الشمسي إلى سبعة ألوان طيفية.

ولقد كانت أبسط صيغه يمكن أن ترد إليها الانطباعية هي سيادة اللحظة على الدوام والاتصال بالشعور بأن كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر أبداً.

فتحليل الضوء، والجو والهواء، وتحليل السطح المتساوي اللون إلى بقع وخطوط لونية، والنقط المرتعدة المرتعشة، وضربات الفرشاة السريعة المفاجئة والرصينة في نفس الوقت، والتكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن، والإدراك العابر الذي يبدو غير عابيء بالموضوع، وعدم الاكتراث الملحوظ في الأداء، كل هذا إنما يصبو آخر الأمر عن دافع مثير دينامي ودائم التغير، وهو الشعور الذي بدأ بتغير اتجاه التصوير عن طريق استخدام المنظور.

إن أسلوب التوظيف اللوني الذي ابتدعة الانطباعيون قد هيأ لظهور تلك التشويهات بالنسبة للشكل البصري. فقد كان فنانو هذا الاتجاه هم أول من أحسوا بأهمية التشويه تحقيقاً للشكل الفني الملائم للنفسية اللونية التي ابتدعوها.

ويمكن القول أن أسلوب التوظيف اللوني عند فناني هذا الاتجاه قائم على عدة طرق هي:

أ – **الطر يقة التقسيمية للأ لوا ن:** وتعني تقسيم الألوان الثلاثية المنشورية على اللوحة إلى عناصرها الأولية من الأحمر والأصفر والأزرق على هيئة بقع لونية، ومن الممكن استعمال الألوان الثانوية.

ب – **الطـــريقـــة التنقيطية:** وهي تعني وضع هذه الألوان المنشورية التي تشاهد في قوس قزح (ألوان الطيف الشمسي) إلى جانب بعضها في مساحات الأشكال على هيئة نقاط متجاورة أو متباينة أو متوافقة أو متكاملة.

جـ - **الطريقة الضوئية:** وهي تعني دراسة الضوء في أوقات مختلفة لمنظر واحد وهو ما عرف بالضوء التصويري، والذي يختلف عن الضوء الطبيعي أثناء التعبير.

٢ - التوظيف الانفعالي (التعبيري) للون:

يقصد بالتوظيف الانفعالي للون هو كيفية استخدام اللون لتجسيد أحاسيس ومشاعر الإنسان وانفعالات ه المختلفة من حزن وفرح وسعادة وألم وشقاء وحب وكراهية..، بل وتصادم العديد من المشاعر داخل الإنسان والصراع الناجم عنه، وقلق الإنسان وعدم استقراره إبان تلك الصراعات. ولقد استغل الفنان قيم التناقض اللوني وتجاورها واصطدامها على الوجوه الآدمية أو العناصر الحية أو الأشكال المجردة لتأكيد الإحساس بالتفاعل والصراع. ولقد استغل الفنان أيضاً القيم الحسية والنفسية للألوان الساخنة والباردة وانطباعاتها في اختيار عناصر معينة أو التركيز على أجزاء خاصة هي مبعث التعبير كالوجوه والأيدي وغيرها، والسيطرة الكلية على الجو الانفعالي للصورة، وإثارته تحت مجموعة من الأحاسيس والانفعالات المحددة.

ولقد استخدم بعض الفنانين الشكل التمثيلي وغالباً ما كانوا يحرفونه للوصول إلى الهدف الانفعالي مباشرة كما في أعمال التعبيريين والوحشيين.ولقد لجأ البعض الآخر من الفنانين إلى الشكل اللاتمثيلي (المجرد) فلم يحددوا شكلاً ما عند التعبير.

ولقد استخدم فنانو الاتجاه اللاتمثيلي في التعبير التجريدي طريقة البناء اللوني للعمل الفني بمعنى أن اللون يقوم بوظيفة اللون ووظيفة الشكل أيضاً (في آن واحد)، وعلاقات الألوان وطريقة امتزاجها أو تراكمها أو امتداداتها بصياغة معينة هي التي تخلق الشكل أو الأشكال اللاتمثيلية (أي ليس لها دلالة واقعية معينة)، وإنما تحمل شحنات إنفعالية ناتجة من تقنيات متنوعة الأداء وتجاور مساحات الألوان وكنهها وعلاقاتها المختلفة أو المساحات الكبيرة من الألوان ذات التأثير الحسي والنفسي القوي على المتلقي، كما في أعمال مصوري المجال اللوني وجاكسون بولوك.

ويعمد هذا النوع من التوظيف الانفعالي القائم على البناء اللوني والشكل اللاتمثيلي إلى استخدام اللون وعلاقاته المختـلفة في نقل الانفعالات والمشاعر والأحاسيـس، ولكن دون وساطة شكل معين أو دون الاعتماد على شـكل تمثيلي

ذا دلالة واقعية، وذلك حتى لا تعطي تلك الأشكال إيحاءات أو مضامين رمزية أو واقعية أو تمثيلية معينة، وذلك بالاعتماد على القيم اللونية، وإمكانيات إحداث الإيقاعات المختلفة من خلال علاقات الألوان المتضادة أو المتنازعة أو المتناقضة، أي باستغلال خصائص اللون التعبيرية والانفعالية المختلفة وكذلك الخصائص البصرية في الإدراك وذلك لابتكار عالم جديد من العلاقات اللونية القادرة على التعبير عن عالم رحب فسيح ودراما محبوكة ومعقدة. إنه التعبير عن الانفعالات والمعاني المجردة.

ويتمثل هذا النوع من التوظـيف الانفعالي للون في العديد من أعـمال رواد المدرسـة التعبيرية التجريدية والذي سـعوا إلى تجسـيد المعاني والأحاسـيس والمشاعر المختلفة في صورها الخالصـة والمجردة عن طريق اللون، ويقول اليوت(١٩٧٩م): (إن التعبيريين التجريديين لا يرغبون اتباع سيزان في هذا الصدد، فهم باستمرار يضحون بالشكل من أجل اللون، المادة الخام الأولى، فكأن ألوانهم تنسج معاً في نسيج سيال غير محدد على نسيج القماش تترنح وتنتشر فتكشف عن قوة غير متوقعة لكنها تكاد تكون عديمة الشكل، فهم يلعبون بالألوان بعشق جارف دونما تفكير) (٢٠-ص٧٨).

لقد اعتمد رواد هذا الاتجاه على التكنيك المرتجل في الأداء، حيث تعطي ضربات الفرشاه الرصينة والجريئة والرش واستخدام بعض الأدوات الحادة وغيرها تأثيرات ملمسـية لونية قائمة على صدر اللوحة، أما المضمون لدى التجريديين التعبيريين فيتألف من تعبير أعنف من حدس الفنان بالحقيقة الموضوعية، كما يبعد اللون عن المضامين الرمزيه. ويتميز هذا الاتجاه بخصـائص جوهرية أهمها العلاقة والخشونة والتحرر من كل إملاءات المنطق والرمز.

٣ - التوظيف السيريالي للون (توظيف وصفي بمنطق حد يث):

سعت الحركة السيريالية إلى الحفاظ على القيم الجمالية التشكيلية وبنائيات العمل الفني، فقد أفسحت المجال لمنطق جديد في التعبير من خلال منطلقات مغايرة تماماً، حيث كانت على رأسـها النظريات الحديثة التي ظهرت في علم النفس ونظريات فرويد في كشف عالم اللاشعور والعقل الباطني والتحليل النفسي وتفسير الأحلام وظهور حالات من الخلل النفسـي وأمراض العصـاب وانفصام الشخصية (والتي كانت كردود أفعال للحروب والحياة الاجتماعية المضطربة)، فجاءت السيريالية لتهمل كل الافتراضات المنطقية وتهدف إلى التحرر من سلطان العقل (الوعي) والإرادة. كما تقوم على الاعتقاد فيما وراء الواقع، وعلى تداعي الصور والخواطر والأفكار والمعاني، وأيضاً على قدرة الأحلام على خلق عالم لا منطقي بعيد عن الواقع في علاقاته وأحداثه.

لقد بحث السيرياليون عن أفضل السبل لتحقيق مآربهم الفنية ذات المفاهيم الحديثة والمنطق الجديد نحو التغريب أو إحساس المتلقي أو المشاهد بالدهشة والغرابة والإحساس بالغموض - فوجدوا في عالم اللاشعور أو العقل الباطن ورؤى الأحلام مرتعاً خصباً لهم حيث توجد الأشياء على نحو غامض مبهم وتترابط ترابطاً نابعاً عن عالم آخر غير عالم الواقع، ويتمثل دورهم في اكتشاف روابط جديدة لا منطقية بين الأشياء.

ولقد كان التوظيف اللوني في هذا الاتجاه يخضع لرؤى الفنان الذاتية الخاصة، فأحياناً كانت الألوان تحكي وتعبر عن دلالة الأشياء في الطبيعة، وأحياناً تنحصر في رموز وعلاقات تجريدية بحتة. فالفنان السيريالي يوظف اللون بطريقة وصفية وبمنطق جديد وأهداف أخرى ورؤية مغايرة ومفاهيم حديثة.

٤ - التوظيف الرمزي للون:

إن مثـل اللون كمثل أي مدرك بصـري أو عنصـر جمالي يحمل رمزاً أو رموزاً تمكنه من ابتكار عالمٍ من المعاني مغاير عن مجرد الإدراك الحسي القائم على المظهر أو من عالم الألوان الحقيقي، بمعنى أن اللون يرتبط بالشخص المدرك بمفاهيم نفسية وثقافية مرتبطة ببيئته الاجتماعية والطبيعية.

والتوظيف الرمزي للون يعرفه الصبحي (١٩٨٨م) بأنه: (تلخيص لمجمل الوظائف والخواص التأثيرية للون ليرتبط بمعنى محدد أو يشير إلى شيء معين يتفق عليه إما مجموعة أشخاص في بيئة معينة أو مجتمع معين أو يتفق عليه المفهوم أو الثقافة البشرية بوجه عام) (١٤-ص٢٢١).

ولقد كان التوظيف الرمزي للون في الفن الحديث غالباً ما يكون شخصياً للغاية. فاللون الواحد الذي يستعمله فنان ما قد يكون له وظيفة رمزية مختلفة في عمل فنان آخر. وذلك يرجع لاختلاف ثقافة وبيئة ومجتمع كل فنان على حده. فعلى سبيل المثال. اللون الأحمر قسمه جوته إلى ثلاث درجات لونية هي الأحمر، الأحمر الأصفر، الأصفر الأحمر، ويرى أن الأصفر الأحمر (البرتقالي) مميز للشعور بالقوة والمرح والنصر والعزم والطموح. وحينما يرى جوته أن الأحمر الأزرق (البنفسجي) يكتسب وجوداً لا يطاق، يراه كاند نسكي عبارة عن أحمر اكتسب برودة من كل من المعنى الفيزيائي والمعنى الروحي وهو يعبر عن الوهن والضعف والحزن....وهكذا.

٥ - التوظيف البعد ي (المنظوري) للون:

اعتمد هذا التوظيف على النظريات العلمية الحديثـة في إدراك اللون وخصائصـه من حيث أطوال الموجات الضوئية للألوان وكيفية رؤية وإدراك الألوان، فالطويلة الموجات كاللون الأحمر تكون قريبة من العيـن، أما القصـيرة الموجات كاللون البنفسجي تكون بعيدة عن العين. ولقد كان الهدف من هذا

التوظيف هو الإيحاء بقيم العمق والأبعاد والفراغات داخل العمل الفني المسطح من خلال علاقات التراكب والتداخل والشفافية بين الأشكال والمساحات اللونية.

لقد أدرك الفنان الحديث أهمية هذه النظريات العلمية للون ومدى تأثيرها على العين فقام بتوزيع اللون على مساحات اللوحة على أساس علمي دون الاعتماد على الشكل في حد ذاته بتكبيره أو تصغيره للإيهام بالبعد. ولقد إختلفت تلك المساحات في أطوال موجاتها حسب التقسيم الذي يرغبه الفنان في تسهيل حركة عين المشاهد في الانتقال من مساحة لونية إلى أخرى معبرة عن بعد أو مستوى معين في علاقتها ببقية العناصر أو المساحات اللونية الأخرى.

وبالتالي فإن التوظـيف البعدي للون بالمفهوم الحديـث يبعد عن محاكاة العناصر المرئية، ويحرر اللون من تبعية الشـكل. ولذا فإنه إما أن يسـتخدم التحوير أو التشـويه للأشكال التمثيلية للتركيز على قيم اللون مباشرة كما في كثير من أعمال الفنانين التعبيريين أو الوحشيين، أو استخدام الأشـكال المجردة تماماً وتكون فيها علاقات البعد والقرب في الأشكال ناتجة من علاقات مساحات الألوان في العمل الفني في حد ذاته دونما ارتباط بأصل واقعي تمثيلي أو طبيعة مرئية، كما في أعمال الكثير من فناني الاتجاه التكعيبي.

٦ - التوظيف الحركي للون :

إتخذ التوظيف اللوني للتعبير عن الحركة شكلان هما: التوظيف اللوني للإيهام بالحركة، والتوظيف اللوني للتأكيد على الحركة الفعلية. فبظهور النظريات العلمية الحديثة وعلوم البصريات وتعاظم الجرأة والحرية في الفن بدأ التعبير عن الحركة في الصورة الفنية اعتماداً على اللون بصورة أساسية واستغلال خصائصه الإدراكية في اختلاف أطوال موجاته في حدوث عمليات تذبذبية في إدراك تلك الألوان عند تجاورها وتباين أطوال موجاتها.وإلى جانب ذلك استغلال معطيات نظرية الجشـطالت في التأثير على الإدراك. وأصبح الشكل هو التابع للون،

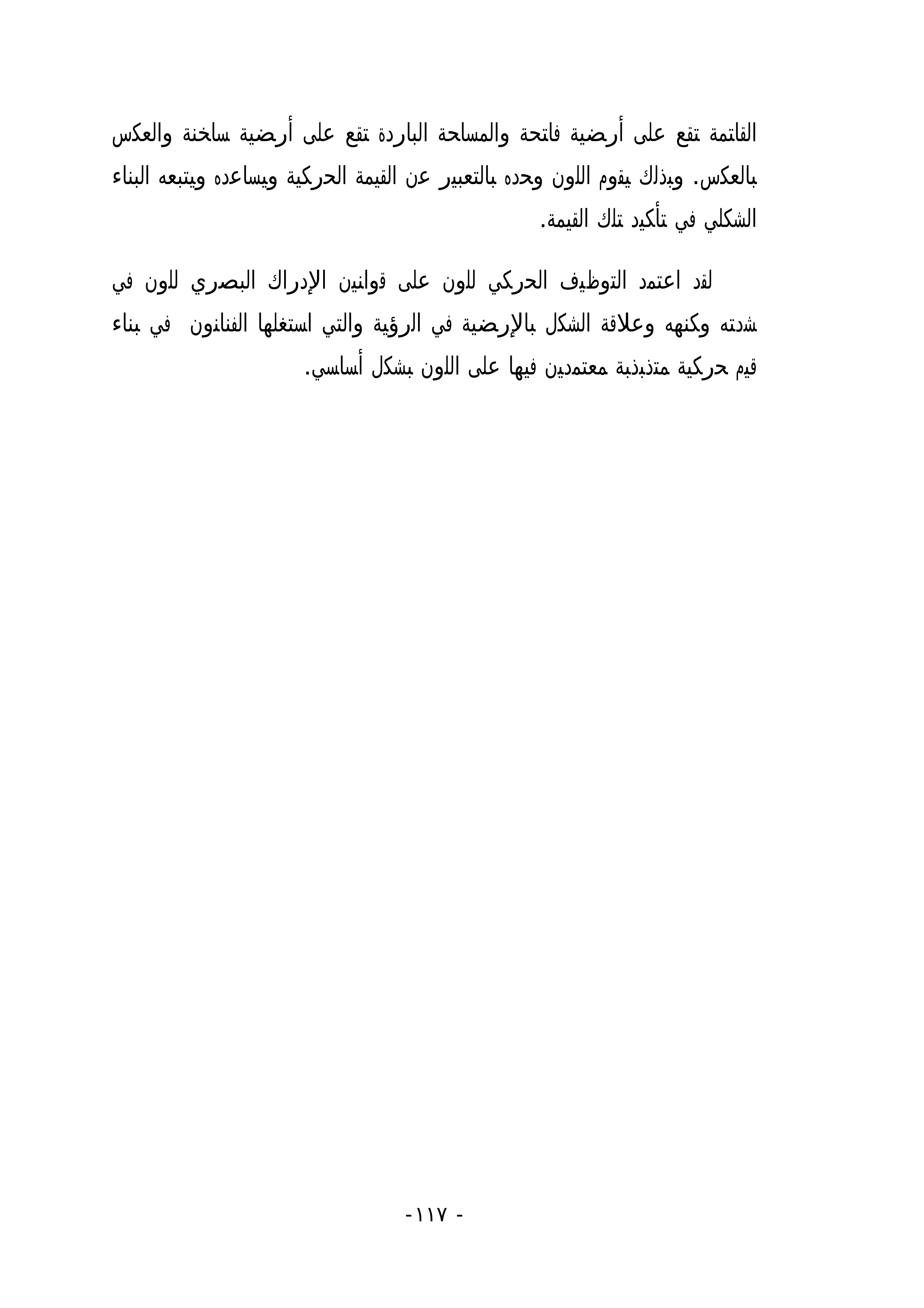
ويأخذ دوراً ثانوياً بالنسبة للون ويعتبر التأثير اللوني هو المسيطر في العمل الفني المسطح للتأكيد على المعنى الحركي.

ولقد قام أسلوب التوظيف الحركي في الفن الحديث للتأكيد على الحركة في العمل الفني الذي ينشأ أساساً على قيم حركية تعتمد على اللون وخصائصه بشكل أساسي ويقول روز نيرج (١٩٧٩م): (إن المصورين الحركيين لايقبلون الواقع إلا على أنه فعل من أفعال الخلق أي الحركة فتبدو اللوحة كصراع مباشر بين الفنان وسطح اللوحة في تكوينات فسيحة لا تشخيصية) (٣٨-ص٢٦٤).

وتعتبر أعمال فناني المدرسة التكعيبية وبعض الأعمال التجريدية الهندسية والحركية المستقبلية وأعمال فناني الخداع البصرية شواهد وأمثلة من التوظيف الحركي اللوني.

ففي التكعيبية والمستقبلية استغل الفنان قيم اللون في التأكيد على تتابع الحركة في الأشكال المختزلة أو المسطحات الهندسية اللونية، رغبة في توجيه إدراك المشاهد أو المتلقي إلى مجموعة من الأشكال المختزلة والعلاقات اللونية المجردة. كما في شكل (١٥) في لوحة الجيرنيكا للفنان بيكاسو.

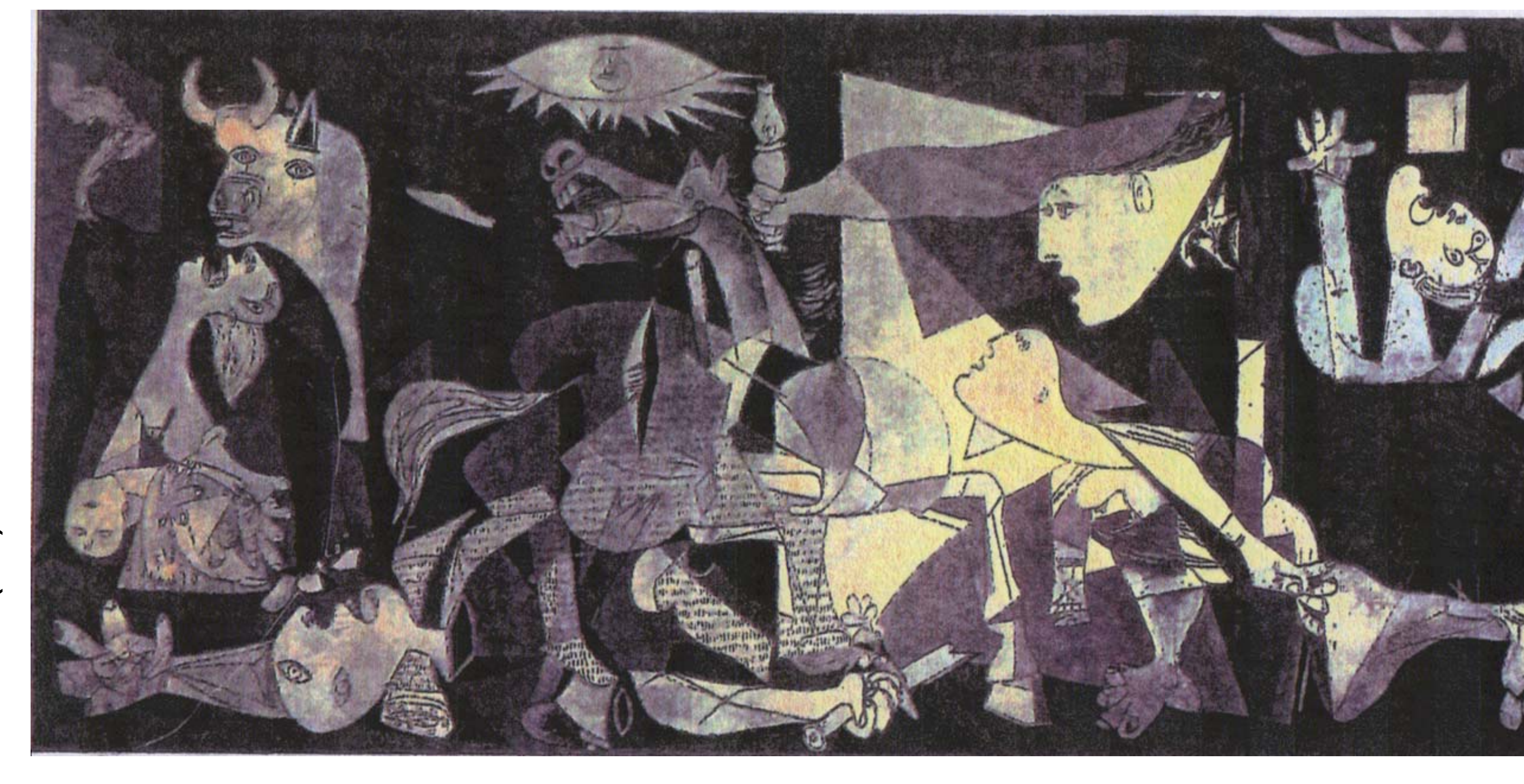
ولقد استطاع أيضاً فنانو الأوب آرت Op Art أن يوظفوا اللون بإيقاعات حركية إيهامية تؤثر بشدة وبطريقة مزعجة على عين المشاهد عند رؤيتها. ولقد كانت التكوينات لفناني هذا الاتجاه تخلق إيحاءات بالحركة الإيهامية اللونية التي تحاور العين وتخادعها، فهي تلمع وتبرق وتتذبذب في حالة مستمرة وتعبر عن حركة دائبة. وبالرغم من ثبات مسـاحة وأوضاع الأشـكال في فن الأوب آرت إلا أنه سرعان ماتبدو هذه الأشكال في حركة دائبة مستمرة وذلك يكون نابعاً من تتابع توزيع قيم وتدرجات اللون والانتقال بها في مساحة اللوحة بحركة حسابية رصينه. وكذلك اعتماداً على تبادل العلاقة بين الأشكال والألوان والأرضيات الواقفة عليها من حيث القاتم والفاتح (درجات التباين) أوالبارد والساخن، فالمساحة



القاتمة تقع على أرضية فاتحة والمساحة الباردة تقع على أرضية ساخنة والعكس بالعكس. وبذلك يقوم اللون وحده بالتعبير عن القيمة الحركية ويساعده ويتبعه البناء الشكلي في تأكيد تلك القيمة.

لقد اعتمد التوظيف الحركي للون على قوانين الإدراك البصري للون في شدته وكنهه وعلاقة الشكل بالإرضية في الرؤية والتي استغلها الفنانون في بناء قيم حركية متذبذبة معتمدين فيها على اللون بشكل أساسي.

شكل (١٥)



Pablo Picasso: 1937, Oil on Cavas, 349.25 × 776.6 Cm

الحركة التقديرية في المدرسة التكعيبية

تظهر في اتجاهات حركة اللون المحصور في المساحات والخطوط والملامس

بابلو بيكاسو (١٩٩١-١٩٧٣): الجيرنيكا (١٩٣٧) زيت، ٣٥١ سم × ٨٧٢ سم،

متحف الفن الحديث في نيويورك

أبعاد ظاهرة الحركة التقد يرية في الفن التشكيلي

- تمهيد.
- مظاهر الحركة في العلم والفن.
- الحركة التقديرية في ضوء مفهوم الإدراك.
- عناصر الحركة التقديرية ومسبباتها في الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد (موضوع الدراسة).
- الأسس الإنشائية في الأعمال الفنية المسطحة التي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية.

أبعاد ظاهرة الحركة التقد يرية
في الفن التشكيلي

تمهيد:

الحركة هي نتاج التأثير الحضاري المعاصر بما يحوي من إثراء في التقدم الفكري والتكنولوجي الذي جعل الفنان يفكر بطريقة العالم في أن ينهج أسلوباً علمياً في البحث فجعله ينطلق إلى التجربة أكثر وأكثر في طرق تعبيره.

فالحركة تعد مظهراً من مظاهر التغير، والفنان في سعيه اتجه لمذاهب شتى في محاولاته لفهم وتفسـير الحركة والوقوف على مسـبباتها وإدراك طبائعها وكيفيات انتظـامها، ولقد تعددت تناولات الفنان للحركة في ممارسـاته الفنية عبر التاريخ، وجاءت محاولات للتعبير عن الحركة في أعماله الفنية انعكاساً لتصوراته العلمية، وفي نفس الوقت تحقيقاً للرغبة عن إيقاعات التغير في الحياة.

مظاهر الحركة في العلم والفن:

أحدثت نظرية النسـبية لأينشتين ثورة هائلة أثرت على كل المفاهيم العلمية والفنية، حيث كان لهذه النظرية الأثر العظيم في تحول الفكر الإنساني من فكر ثابت جامد إلى فكر متحرر مطـلق يؤمـن بالتغير وحتميته. وقد أكد أينشتين أن الزمان والمكان متحدان ومتصلان في الإدراك وفي ذلك يقول محمود (١٩٧٣م):

> (إن المكان الحقيقي مقدار متغير يدل على وضع جسم بالنسبة لآخر، ولأن الأجسام متحركة، فالمكان يصبح مرتبطاً بالزمان بالضرورة، ولتحديد وضع أي جسم يلزم أن نقول إنه موجود في المكان كذا، في الوقت كذا – لأنه في حركة دائمة وأننا إذا أردنا أن نتبع الزمان فإننا نتبعه في المكان، فنترجم النقلات الزمانية بنقلات مكانية، فنقول اليوم والشهر والسنة وهي إشارات للأوضاع المكانية التي تحتلها الأرض حول الشمس) (٤٧-ص٧٤).

لقد اهتم أينشتين بموضوع الحركة وعلاقاتها بالموجودات التي في الكون، ووضع نظريته الخاصة والعامة والتي عرفت فيما بعد بنظرية أينشتين النسبية،

وفي عام ١٩٠٥م أعلن نظريته النسبية الخاصة، فهو يقول (١٩٧٣م): (وتعنى بحركة الأجسام التي تسير بسرعة منتظمة مستقيمة بالنسبة لبعضها البعض، وتأخذ بمبدأ النسبية في كل شيء فالطول والعرض والكتلة.. أشياء نسبية) (٤٧-ص٢٣٥).

وفي عام ١٩١٦م قدم أينشتين نظرية النسبية العامة قائلاً: (وتعني بحركة الأجسام التي تسير بعجلة بالنسبة لبعضها البعض وتعطي تفسيراً للجاذبية الكونية العامة) (٤٧-ص٢٣٦).

لقد ساد منطق النسبية كل شيء، وأصبحت المادة هي الطاقة، والطاقة هي المادة وفي ظل هذا المفهوم ليس هناك شيئ يمكن وصفه بالثبات والجمود، بل أن الحركة تمتد إلى كل الأشياء فتحركها حركة لانهائية، وبهذه النظرية يمكن الوقوف على الأساس النظري الذي إستندت إليه معظم المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة وذلك للتعبير عن الحركة وديناميكية روح وسرعة العصر الحديث، فلقد أدرك فنانو هذه المدارس وفي ظل مفهوم النسبية أيضاً أن كل شيء في الكون متحرك، حتى مايبدو منها ثابتاً فهو متحرك بطريقة أو بأخرى. ولقد اتخذت الحركة عدة مظاهر أثناء التعبير عنها في معظم هذه المدارس حتى إن بعض المدارس قامت فقط من أجل التأكيد على الحركة بمظاهرها المختلفة والتي عرفت فيما بعد بالفنون الحركية أو الفن الحركي Kinctic Art. وسوف يعرض البحث بإيجاز مظاهر الحركة في الفن الحديث والمعاصر.

١ - الحركة الفعلية:

وهي حركة حقيقية فعلية حققها الفنان في الفراغ الحقيقي الثلاثي الأبعاد، ولقد استثمر الفنان بعض الأساليب التكنولوجية والوسائل والآلات الميكانيكية والمواقد الكهربائية إلى جانب استغلال –أحياناً- قوى الدفع الطبيعية مثل: الهواء والماء والنار ..... وغيرها، وذلك من أجل العمل على إحداث الحركة الفعلية الحقيقية.

٢ ـ الحركة من خلال مشاركة المشاهد:

وهي تهدف إلى تفاعل المشاهد مع العمل الفني، إما بتحريك العمل الفني بهدف إقامة حوار مع الألوان أو الشفافيات أو الأضواء والظلال التي تتحرك بدفع اليد، أو بتحريك الأشكال بتجميعها أو تجزيئها طبقاً لشروط وقواعد معينة يحددها الفنان أو يتركها ليتفاعل المشاهد معها والذي يفاجىء بظهور التأثيرات الجديدة وتغيرات تراكيب الأشكال والألوان.

٣ ـ الحر كة الإ يها مية:

يقصد بالحركة الإيهامية الحركة الوهمية والتي تنشأ من حيل الخداع البصري فمن وجهة نظر الباحثة أن هناك فرقاً بين الحركة الإيهامية والحركة التقديرية. فالإيهام يعرف بأنه وهم وهو ينتج من الخداع. وهذا النوع من الحركة الإيهامية عرف في فنون الخداع البصري بمصطلح Op Art، ولقد دأب فنانو هذا الاتجاه على نظريات الإدراك وفسيولوجيا الرؤيا والمعادلات الرياضية الهندسية الرصينه لإحداث الحركة الإيهامية. ولقد أطلق بعض النقاد على فن الأوب آرت Op Art فن العين المستجيبة، وذلك لأن الشكل في المجال البصري يهاجم شبكية العين بإدخاله لأكثر من صورة ذهنية بطريقة سريعة تجعل العقل في حيرة وتنتج عنها الذبذبات التي تحدث بدورها الحركة الإيهامية. وأياً كانت ثقافة وذوق المتلقي أو المشاهد فإنه يدرك هذه الحركة بأنها وهمية خادعة ويدرك أيضاً أن الأشكال التي تتحرك أمامه هي في الحقيقة ثابتة. (راجع الفن البصري).

٤ ــ الحر كة التقد ير ية:

يقصد بالتقدير إعطاء حكم، ويقال: قدر الأمر، أي نظر فيه وفكر فيه وفهمه وأعطاه حكماً معيناً، ومعنى قدرة تقديراً أي حكم عليه حكماً ليصف الأمر تماماً من جميع جوانبه والشاهد في ذلك قوله تعالى : ﴿إنه فكر وقدر* فقتل كيف قدر * ثم قتل كيف قدر* ثم نظر * ثم

عبس وبسر * ثم أدبر واستكبر * فقال إن هذا إلا سحر يؤثر * إن هذا إلا قول البشر *﴾ (سورة المدثر آية ١٨-٢٥).

ولقد أنزلت هذه الآيات في الوليد بن المغيرة حينما سمع القرآن الكريم ولم يحكم عليه بأنه قول الحق وبأنه من لدن عزيز حكيم بالرغم من علمه بذلك، وقال إنه سحر يؤثر ومن قول البشر. وذلك اعتباراً أن الوليد بن المغيرة كان أدرى بعلم الشعر وبحوره وبعلم الكلام وبالنقد والبلاغة والفصاحة.

وفي مجال الفن التشكيلي ومن منطق النسبية أيضاً فإن الحركة التقديرية بالرغم من ثباتها في المجال البصري إلا أنها في الجانب العقلي تقدر أنها حركة، وذلك حسب ثقافة وذوق المتلقي أو المشاهد، فكلما كان ذو ثقافة عالية بالفنون، كلما قدر حركة العناصر التشكيلية التي أمامه واتجاهات ومعدلات هذه العناصر، عكس الحركة الإيهامية التي تؤثر بسرعة شديدة على شبكية عين المشاهد أو المتلقي أياً كانت ثقافته. وبالرغم من أن كليهما ينشآن من عناصر تشكيلية ثابتة إلا أنه في الحركة الإيهامية يحدث أن العناصر التشكيلية تهاجم شبكية العين وتدخل أكثر من صورة في الذهن بطريقة سريعة تجعل العقل في حيرة. أما الحركة التقديرية فالعناصر التشكيلية في تكويناتها تعطي إحساساً بالحركة، ويحاول المتلقي أن يربط بين هذه العناصر من خلال اتجاهاتها وألوانها ومساراتها، وذلك لأنها قد نشأت في ذهنه حركه فيحاول أن يفسر ترابط العناصر وتبادلها واتجاهاتها ومعدلاتها في العمل الفني. وصدق رياض (١٩٧٤م) حينما قال: (الحركة فعل ينطوي على تغير ولذلك يقابله رد فعل داخلياً يثار على هيئة أحاسيس، فالحركة قد تشير إلى قرب وقوع الخطر أو تشير إلى توقع خبر سار، وكلاهما أمران يثيران أحاسيس وانفعالات مختلفة) (٣٠ -ص٢٩٧).

والحركة التقديرية وبمنطق النسبية أيضاً قابلة للزيادة والنقصان فكلما نقص التفتيت والاختزال والتكسـير كما هو الحال في الانطباعية والوحشية كلما كانت الحركة بطيئة ويقال حركة تقديرية بطيئة ، وكلما زاد الاختزال والتجريد والتحوير

والتكسير كما في التكعيبية والمستقبلية والتجريدية كلما زادت الحركة ودينامية العمل الفني، حيث يسعى الجانب العقلي ويجتهد في دمج الخطوط والنقاط والمساحات المجردة ويدرك اتجاهاتها ليتعرف على حركة عناصرها ويقدرها تقديراً.

وفي ظل مفهوم النسبية سوف يعرض البحث بإيجاز مبسط أهم المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة التي ظهرت أعمال فنانيها بمظهر الحركة التقديرية.

أ – الحركة التقديرية في المدرسة الانطباعية:

إن أهم ما يميز المدرسة الانطباعية هو الفصل بين العناصر الشكلية البصرية وبين العناصر كما يتصورها الذهن، فلم يهتموا بالتعبير عن موضوعات تحمل هدفاً معيناً بقدر ما اهتموا بالتسجيل اللحظي للقطة معينة في لحظة معينة. فلقد ذهبوا إلى تصوير الأشياء بالألوان التي تعكسها اللحظة مما جعل سطح العمل الفني يظهر بنوع من التوتر الناشيء عن تفتيت السطح في تركيبات بصرية لونية تحقق الدينامية والحيوية وهي بذلك تمثل حركة تقديرية.

وفي شكل (١٦) أحد أعمال فان جوخ والذي اتخذ مدخلاً آخر في أعماله عرف بالتنقيطية Pointlism. وهو أسلوب يعتمد على وضع الألوان على شكل نقط متجاورة بجانب بعضها البعض وتقوم العين بالمزج بين هذه الألوان على سطح اللوحة. ولقد خلقت بقع اللون المتراصة بهذا الأسلوب اهتزازات لونية تحمل شحنات انفعالية تعبر عن ذاتية الفنان. ويقول البسيوني (١٩٨٣م): (لم يكن فان جوخ يعالج الموضوعات من الناحية البصرية فحسب، بل عالجها كمجموعة من الإيقاعات التي تنبيء عن اتجاهات الحركة في السماء والنجوم) (١٠-ص٤١).

شكل (١٦)



فان جوخ – الحركة التقديرية في المدرسة الانطباعية

وتظهر في حركة الخطوط والنقاط والملامس

التذوق الفني في الطبيعة، فاطمة أبو النوارج، ١٩٩٤

ولقد درس كثير من الفنانين الانطباعيين احتمالات التعبير عن الحركة التقديرية من خلال إنتاجهم الفني في التصوير ويقول حمدي (١٩٧٦م) عن مونية شكل (١٧) رسام الجيل الانطباعي:(لقد كان أكثر نجاحاً في اكتشاف أنواع الاهتزازات الناشئة عن اللون في الطبيعة المدركة بواسطة عين الفنان الحساسة والدقيقة) (٢٤-ص٦).

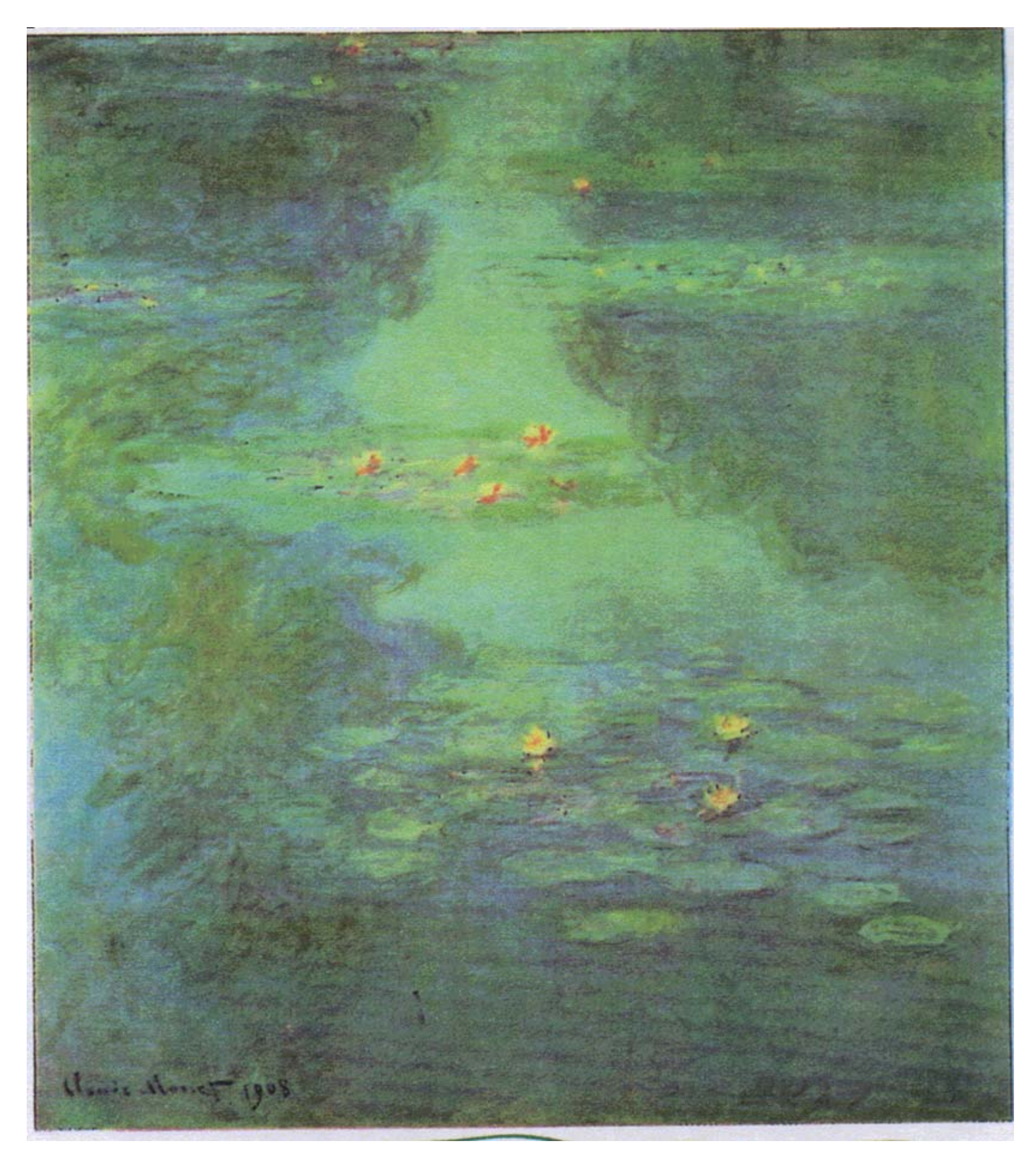
ب – الحر كة التقد ير ية في المد ر سة التكعيبية:

ركز التكعيبيون على الصيغة البنائية للأشكال مبتعدون عن جوانب الإحساس المتغيرة، استناداً إلى موضوعية واقعية ملموسة تعتمد على تحليل الأشكال والعناصر وتحويلها إلى مجموعة من المساحات اللونية والمكعبات المتداخلة التي تحقق الحركة على مسطح العمل الفني إلى جانب اهتمام التكعيبيين بالظلال وتقاطع الخطوط التي تنشأ عن حركتها داخل العمل الفني أشكالٌ هندسية مختلفة الألوان متناسقة ومتوافقة ومتدرجة ومتباينة أيضاً تحقق العمق وتنتج فرصة لرؤية العمل الفني من جميع الزوايا، شكل (١٨).

ويعتبر Metzinger هو أول من تعرف على الحركة حول الأشياء كإحدى اكتشافات التكعيبية. وقد قال شارحاً (١٩٧٦م): (لقد أظهر لنا سيزان الحياة في الأشكال باستيعابه لإمكانيات الضوء. أما بيكاسو فقد زودنا بحساب مادي لحقيقة حياة هذه الأشياء في الذهن، فكان يوصف الحياة للمنظور فيجعله منطلقاً ومتحركاً) (٢٤-ص٧).

لقد ذهبت التكعيبية للكشف عن الحقيقة الجوهرية في الشكل، ولقد استفادت من نظريات علماء الرياضة، حيث لعبت هذه النظريات دوراً أساسياً في تكوين مفهوم التكعيبيين الذين اعتنوا ببناء الأشكال على أسس هندسية يتصف مظهرها العام بالحركة التقديرية.

شكل (١٧)



كلود مونيه – الحركة التقديرية في المدرسة الانطباعية

وتظهر في اتجاه الخطوط والملامس والمساحات اللونية

Water lilies (Monet Painted Versions of the water lilies between (900 and 1926).

شكل (١٨)



الحركة التقديرية في المدرسة التكعيبية
وتظهر في اتجاهات الملامس والخطوط والمساحات
قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين الأجانب والمصريين، فهيمة إبراهيم

جـ - الحر كة التقد ير ية في المد ر سة المستقبلية:

يقوم مفهوم الحركة عند المستقبليين على تحطيم المادة أو الخطوط والأشكال الملونة وبالتكرار المتجاور بحيث تكون الأشكال في صورتها مجردة فيحذف الكثير من أجزائها وتندمج الأشكال الحية مع الصامتة وذلك بتقاطع الخطوط وبإظهار أجزاء من الأشكال من المفترض أنها لا ترى وبذلك يمكن تمثيل الحركة الزمكانية أي الزمانية والمكانية.

فالشيء عند المستقبليين عندما يتحرك تتغير هيئته التي يكون عليها في حالة الثبات وتتخذ هذه الهيئة عندما تتحرك وضعاً أو مجموعة أوضاع تتزامن وتحدث في لحظات أشد ما تكون تقارباً وتداخلاً حتى إن العين المجردة تراها وكأنها لحظة واحدة كما في شكل (١٩). وتتشابه المستقبلية مع التكعيبية في تفكيك أجزاء الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى، ولكن الفنان التكعيبي يحطم الأجسام ليتخذ من أجزائها مادة لبناء الفورم (الهيئة). أما الفنان المستقبلي فقد عمد إلى ذلك للكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها ثم لتحديد الشكل في اتجاه هذه الخطوط.

لقد ركز المستقبليون على إمكانية إظهار الأشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء الذي يحتويها وهي محاولة إضافة بعد الزمن (البعد الرابع) من خلال القيم اللونية المحصورة في الأشكال المتقطعة. فكل شيء يتحرك ويجري ويدور بسرعة وبالتالي تتحرك ملامح الأشياء وتتحول إلى أشكال ملونة متكاثرة وفي هذه الحالة تؤدي السرعة كذلك إلى تداخل وتشابك صور الأشكال بعضها ببعض فتولد فيها صوراً أخرى جديدة كما في شكل (٢٠).

إن المستقبلية عبرت عن الدينامية والآلية المرتبطة بروح العصر الحديث وحاولت القضاء على الموضوعات التقليدية المعتادة في الفن، واهتمت بالتعبير عن السرعة والحركة التي تحطم مادية الأجسام فجاءت أعمالهم عبارة عن تنظيم تجريدي للحركة وهو ما ميز المدرسة المستقبلية في القرن العشرين وأكد بصمتها بالرغم من أنها لن تستمر طويلاً.

شكل (١٩)



مارسيل دي شامب (إمرأة تنزل من الدرج)

الحركة التقديرية في المدرسة المستقبلية

(١٩١١ – ١٩١٢) زيت (١٤٧×٨٩ سم) متحف فيلادلفيا للفن.

الفن في القرن العشرين، جوزيف أميل مولر، ص ٧٧

شكل (٢٠)



كوكب عطارد يمر أمام الشمس – الحركة التقديرية في المدرسة المستقبلية
حيث تظهر في حركة واتجاهات الخطوط والمساحات الملونة
لوحة تعبر عن حساسية الحركة الكونية
Balla Mereury Passing The Sun As Seen through A Telescope (1914)

د ــ الحر كة التقد ير ية في التجر يد ية التعبير ية:

رأت التجريدية التعبيرية في عدم ضرورة انتماء الأشكال إلى دلالتها في الطبيعة متنازلين عن العوامل البصرية التي تحمل مغزى تعبيرياً استناداً إلى القوة التعبيرية للأشكال الملونة المجردة وتوافقات وتباينات حركة الخطوط والملامس والمساحات بصورة تلقائية تعكس تعبير الفنان.

ولقد ظهر في أعمال رواد هذه المدرسة مثلاً واضحاً للتعبير عن حركة الأشكال والألوان التي تولد إحساسـاً عند المتلقي بمحاولة البحث والكشف في تراكيب الأشكال والألوان والتي نشأت دون تخطيط مدروس لها نتيجة تنظيمات لأشكال وألوان وملامس محملة بخيال الفنان وتلقائية سريعة ورمزية عند التعبير. كما في شكل (٢١).

هـ - الحر كة التقد ير ية في التجر يد ية الهند سية:

رأى أصـحاب هذه المدرسة ضرورة الاهتمام بالتعبير عن قوانين الوجود والرياضة التي أسـاسها التعامد والأفقية وما ينحصـر بينهما من فراغات تمثل إيقاعات متتالية ومتكررة وتعبر عن الهندسة النظامية وراء حركة الأشكال. ويعتبر رسم موندريان للشجرة كما في شكل(٢٢) مثلاً لهذا الاسلوب حيث اعتمد في بناء الصور على تكرار حركة الخطوط القوسية المستقيمة بنوع من الإيقاعات المتنوعة فبدأ بإيقاعات تأثيرية ثم قوسية حتى وصل إلى التقاطعات الرأسية والأفقية.

ولقد كانت أعمال موندريان تعكس آرائه التي كانت تنادي بأن العلاقة المستقرة هي الزاوية القائمة وأنه بإضافة البعد يتحول الشكل الثابت إلى حركة صانعة الحياة وأنه بتباين الأبعاد وتنوع الفراغات تنتج الحركة وتتنفس الأشكال الملونة.

شكل (٢١)

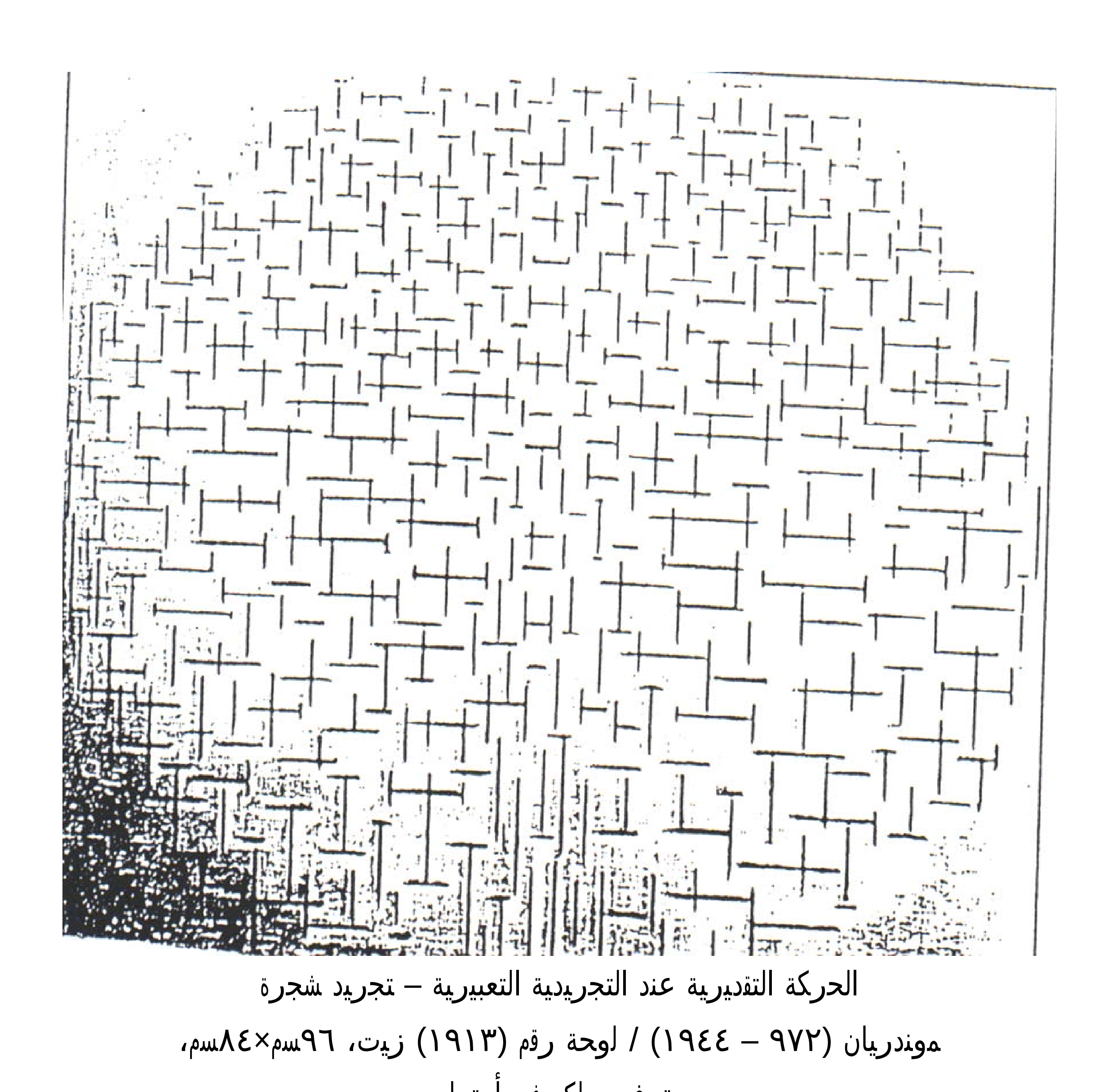


كاندنسكي – الحركة التقديرية عند التجريدية التعبيرية

تظهر في اتجاهات حركة العناصر التشكيلية كالخطوط والملامس والمساحات اللونية

Kandinsky: Cossacds (or Battle). 1910-11. Oil on Canvas.
94.6×130.2 Cm. Tate Gallery, London, England.

شكل (٢٢)



الحركة التقديرية عند التجريدية التعبيرية – تجريد شجرة

موندريان (٩٧٢ – ١٩٤٤) / لوحة رقم (١٩١٣) زيت، ٩٦سم×٨٤سم،

متحف ريلكه في أوترلو

و - الحركة التقد ير ية في الفن الإ سلا مي (مجتمع البحث):

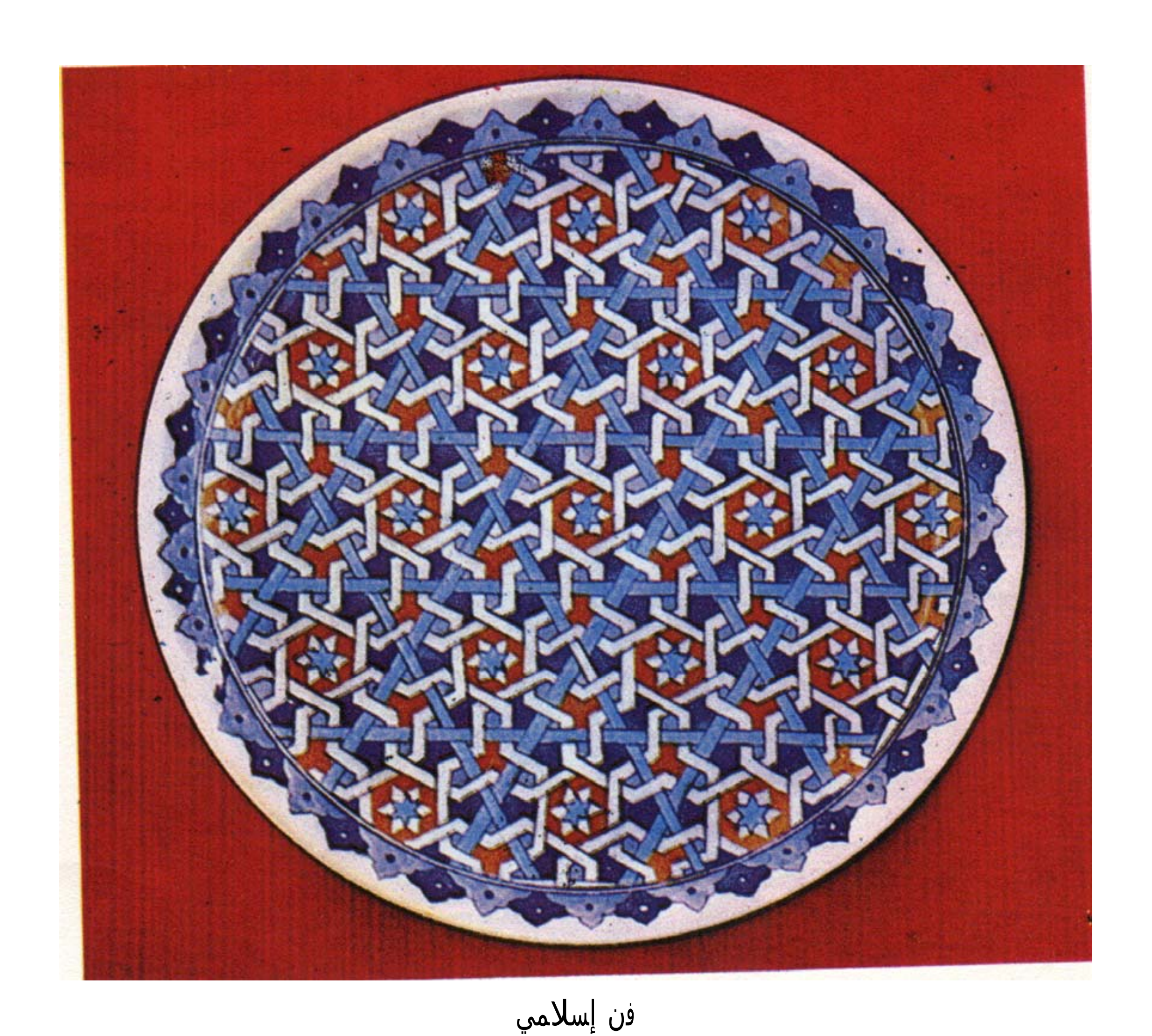
إن وجود الحركة التقديرية في الفن الإسلامي سواء في الزخرفة أو في النقش مسألة لا مجال للشك فيها.... إنها الحركة من الوحدة الصغيرة إلى التصميم أو الشكل ومن الشكل إلى أشكال أخرى تشكل في مجموعها مجالاً متصلاً للرؤية.

فالمشاهد يجول ببصره في العمل الفني من الوحدة الفنية أو الشكل إلى شكل آخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الشكل كله من أقصاه إلى أقصاه وأن الشكل يعتبر في الحقيقة كلاً مستقلاً قائماً بذاته. وبقدر ما تصبح الأشكال والوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق بقدر ما يجبر المشاهد على الحركة والتوقف معاً.

ولقد استخدم عنصر الخط بشكل مميز وواضح في الفنون الإسـلامية للتعبير عن الحركة التقديرية، فالخط والشكل يأخذان دوراً هاماً في الفن الإسـلامي وبخاصة في الفنون الزخرفية كما في شكل (٢٣). والمتأمل لأعمال الفن الإسلامي يلاحظ أن هناك نمطين رئيسيين من أنماط الخطوط استخدمت للتعبير عن الحركة، فالنمط الأول يكمن في الخط المنحني الطياش الذي يدور هنا وهناك متجولاً في حرية وإنطلاق في حدود المساحة المحددة، وهو لا يخرج عنها ولكن يعطي إحسـاساً بالطلاقة والاستمرارية إلى ما لانهاية.

والنمط الثاني يكمن في الخط الهندسي، وتكون وظيفته تحديد مساحات تتكون فيها حشوات تتجه نحو الدقة والصغر كلما أزدهر الشكل.. ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالاً نجمية أو أشكالاً مضلعة ذات زوايا أو دوائر وهذه الخطوط تعطي إحساساً بالحركة الصارمة، وذلك لأنها تقود النظر إلى داخل المساحة حيث النسق الأربسكي الدوار. والملاحظ أن الخط الطياش يتيح للمشاهد متابعته بسرعة، يكاد بعض الأحيان من جراء سرعته يغيب عن نظر المشاهد، بينما يسير الخط الهندسي على مهل وبأناة.

شكل (٢٣)



فن إسلامي

الحركة التقديرية تظهر في تشابك الخطوط والمساحات واتجاهاتها

الفني الإسلامي، سمير الصايغ، ١٤٠٨ هـ

وفي الفنون الإسلامية الحديثة لم يكتف الفنان بالتعبير عن الحركة باستخدام قيم الخط واللون والنقط وما ينتج عنها من متغيرات وإظهارها بنمط زخرفي، بل سعى الفنان للتعبير عن الإيقاع الحركي برؤية جديدة تنحرف عن ذلك النمط الزخرفي الذي كان سائداً في فنون الإسلام القديمة كما في شكل (٢٤). وهناك فنانون معاصرون برزوا في تحقيق هذا النوع من الحركة، أمثال عبد الرحمن النشار، ومحمد طه حسين، ورشيد الفخاخ، وعبد الحليم رضوي، ووجيه نحله ... وغيرهم.

الحر كة التقد ير ية في ضوء مفهوم الإ د راك:

لم تعد ممارسة الفن بعد نظرية الجشطالت مجرد عمليه محاكاة وتسجيل للعناصر فحسب، بل أصبحت عملية إبداعية تجذب الفنان إلى اكتشاف الواقع وفهم أسراره من خلال عمليات الملاحظة والاستبصار والابتكار وعملية التذوق والتنظيم وغيرها من العمليات التي تفسر سيكولوجية النشاط الفني الإنساني.

ولقد وضعت الجشطالت القوانين والمفاهيم الأساسية المرتبطة بإدراك ماهيات الأشكال وحددت الأطوار التي يتم من خلالها عملية الإدراك البصري وهي على التتابع وكما ذكرها مراد (١٩٦٢م):

(* نظره إجمالية كلية عامة.
* تحليل الموقف وإدراك العلاقات القائمة بين أجزائه.
* إعادة تأليـف هذه الأجـزاء والعـودة إلى النظرة الإجمالية مرة أخرى) (٤٨-ص١٨١).

وتعد القوانين والمفاهيم الجشطالتيه ضرورية حيث فيها محاولات للتعرف على العوامل التي من شأنها أن تعمل على فهم أجزاء المواقف أو الشكل أو تحقيق الإحساس بانتماء العناصر المتفرقة ببعضها لينشأعنها ما يسمى بالكل أو بالهيئة الكلية لمجال شكل ما، وهذه القوانين أيضاً تعتبر من العوامل الموضوعية في عملية الإدراك البصري، حيث تفسر هذه القوانين علاقة الأجزاء والمفردات والعناصر المرئية المتفرقة بعضها من بعض وما ينشأ عنها من كل متحد. وهذا التفسير هو التعليم القائم على إدراك العلاقات المتفرقة وهو ما عرف بالاستبصار.

شكل (٢٤)



القافلة – عبدالحليم رضوي – فن إسلامي حديث

الحركة التقديرية – تظهر في اتجاهات الخطوط والمساحات والملامس الملونة

صورة لدى الباحثة

أي أن الاستبصار عملية مهمة من عوامل الإدراك البصـري وذلك لفهم قوانين الانتماء الشكلي أوالجشـطالتي. ويمكن تلخيـص أهم قوانين المجـال الإدراكي والمفاهيم الأسـاسية المرتبطة بماهيات الأشكال على النحو التالي وملخصاً عن الرزاز (١٩٨٤م) (١١-ص.ص ٥٦-٥٨) :-

قوانين تنظيم المجال الإ د را كي:

١ – قانو ن التجاور أو التقارب:

يميل العقل لإدراك العناصر المتجاورة والمتقاربة كمجموعات تنتمي لبعضها البعض مما يحقق صيغه كلية تحمل معنى بصرياً، شكل (٢٥).

٢ – قانو ن التماثل:

تدرك العناصر والوحدات المتماثلة في المجال البصري شكلاً وألواناً وحجماً ككل مستقل له كيان متميز، شكل (٢٦).

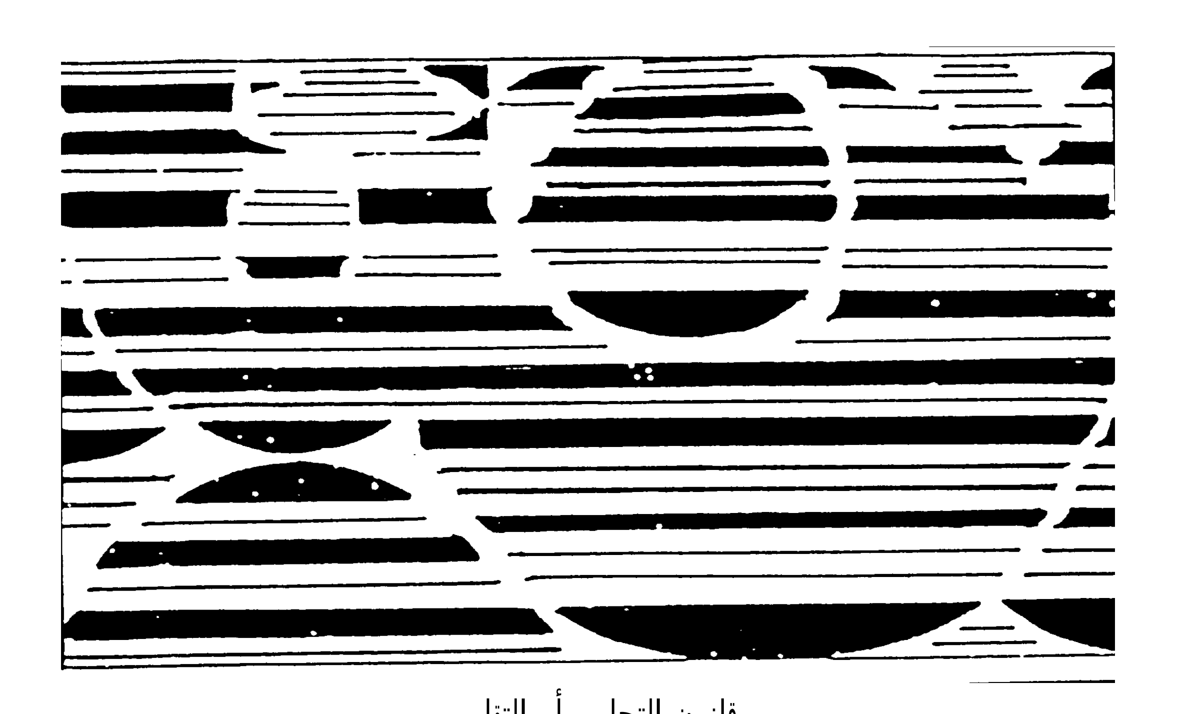
٣ - قانون الإ كمال والإ غلاق:

الخطوط التي تتصل بعضها لتحصر بينها مساحة من شأنها أن تشاهد وحدة واحدة، شكل (٢٧).

٤ - قانون الحر كة المشتر كة:

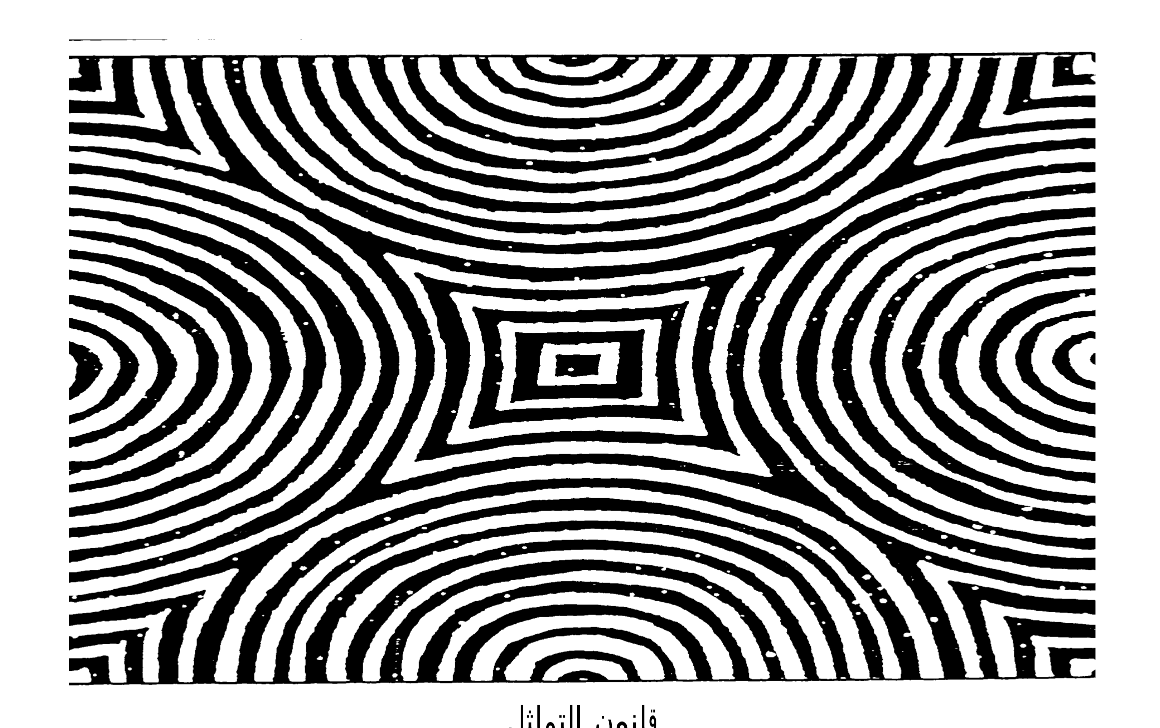
إن العناصر البصرية تميل إلى أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد وبنمط واحد وبالعكس يبدو تفكك في العناصر لو أنها تحركت في اتجاهات متضادة، شكل (٢٨).

شكل (٢٥)



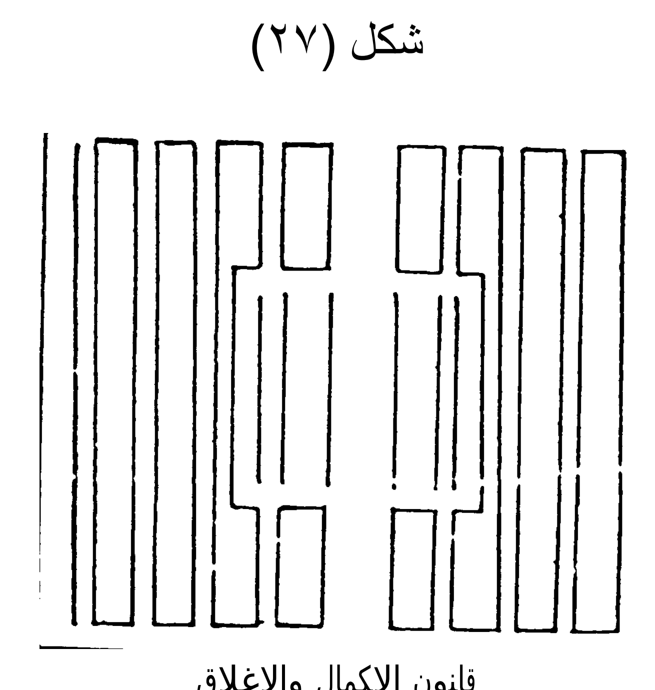
قانون التجاور أو التقارب

شكل (٢٦)

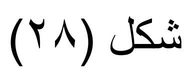


قانون التماثل

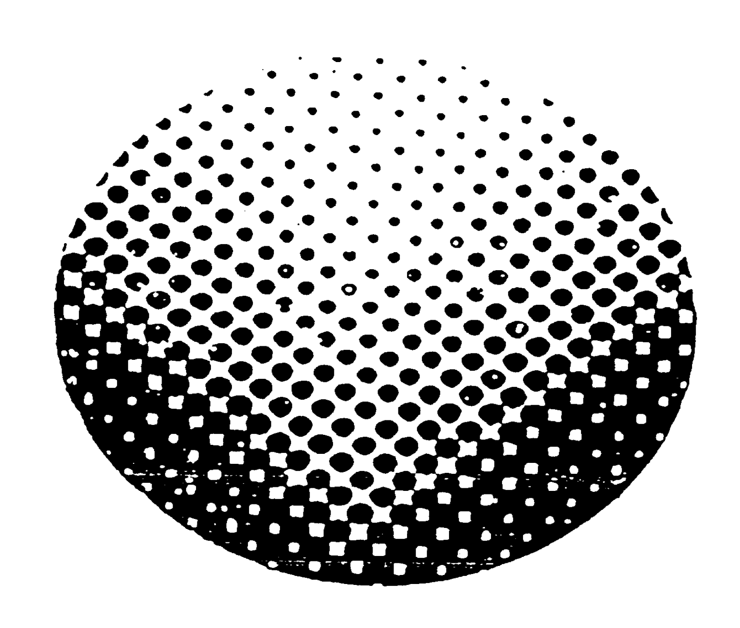
شكل (٢٧)



قانون الإكمال والإغلاق



شكل (٢٨)



قانون الحركة المشتركة

الأشكال: (٢٥) ، (٢٦)، (٢٧)، (٢٨) من :

Gyril Parrett Art, Studio Vesta, Dutton, Picture Berck, 1972, p. 96

٥ ــ قانو ن الشكل والأ ر ضية:

تتحدد العلاقات التشكيلية بين الشكل والأرضية وتتعقد حيث يتبادل كلاً منهما الأهمية لإعطاء تنظيمات متعددة مختلفة التأثير حينما يمثلان قوتين متعادلتين أو غير متعادلتين مدلولات حركية تختلف تبعاً لتنظيمها في العمل المصمم. وتعتبر علاقة الشكل والأرضية من المشكلات الهامة التي تصدت لـها الجشطالت وقد فسرتها على أن الشكل وحده يتميز بصيغة قوية تعبر عن كيان العمل. أما الأرضية فهي استمرار ضعيف بالنسبة للشكل. كما أشارت إلى انتماء الحدود الفاصلة بين الشكل والأرضية إلى الشكل حيث تعتبر أن لكل منها وحدة منفصلة، ولكن يميل العقل إلى رؤية المثيرات في المجال البصري في هيئة شكل وأرضية ليستطيع التمييز بينها وإدراكها بيسير.

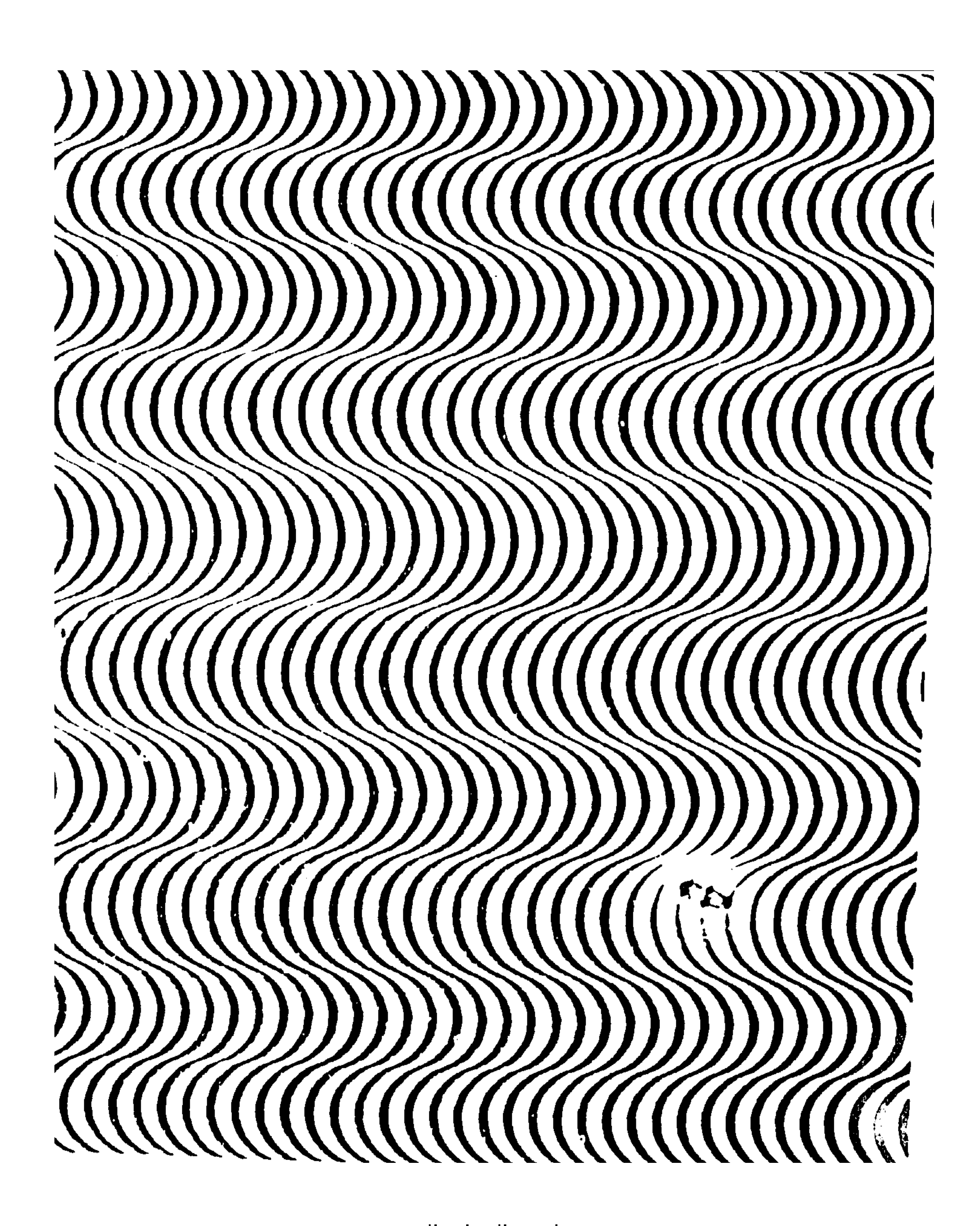
٦ ــ قا نو ن الخد ا ع البصر ي:

أولت دراسة الجشطالت اهتماماً خاصاً لظاهرة الخداع البصري حيث يعتمد فن الخداع البصري على بعض الخدع الحسية في عملية الإدراك، مما يحدث نوعاً من الحركة القائمة على ذبذبة الرؤية بين الشكل والأرضية. وتختلف إدراك الصيغ تبعاً لصفاتها الشكلية وتبعاً للمجال البصري الإدراكي الموجودة فيه هذه الصيغ. حيث إن التغير في صفات الصيغ الشكلية وتغير المجال البصري شكلاً ولوناً وحجماً يؤثر في إدراك هذه الصيغ ودورها على مسطح العمل الفني شكل (٢٩).

ظاهرة إ د راك الحركة في ضوء قوانين تنظيم المجال الإ د راكي:

لقد فسرت الجشطالت ظاهرة إدراك الحركة من خلال الاستجابة العقلية والبصرية للمنبهات أو المثيرات الخارجية في ضوء القوانين المرتبطة بالمجال الإدراكي والتي تشير إلى أن الإدراك يسير من المجمل إلى المفصل ثم المجمل مرة أخرى.

شكل (٢٩)



قانون الخداع البصري

الأوهام البصرية، نيكولاس ويد، ١٩٨٨، ص ٢٧١

ويؤكدو أقطاب الجشطالت أن أسلوب عرض المثيرات الخارجية أو المنبهات البصرية والفترات الزمنية التي تفصل بين تتابع هذه المثيرات وكذلك ما تتصف به هذه المنبهات من لون وحجم ودرجة إضاءة...كل ذلك يؤثر على إدراك الحركة. ويتم إدراك الحركة كإدراك الجشطالت الذي هو إدراك لصيغة أو بنية أو شكل منظم منسق الأجزاء يكون كلاً مرتبطاً ديناميأ يستمد خصائص المجال الكلي الذي يوجد فيه. حيث إن التعبير عن الحركة يكمن في النمط البصري المحقق من خلال العناصر ذات المصير المشترك من حيث الاتجاه أو التدرج أو الاستمرارية...، ووضع هذه وعلاقاتها بما يجاورها من عناصر أخرى تثير الإحساس بالتوتر أو الاهتزاز أو الاندفاع...، وتمثل هذه الإحساسات مثيرات بصرية منبهة للعقل ومن ثم يتم إدراك الحركة على شبكية العين بصورة تؤدي إلى حدوث استجابات عقلية كرد فعل للتغيرات التي يثيرها المدرك البصري.

وإذا زادت سرعة المنبهات البصرية أو المثيرات أو العناصر المتحركة فإنه لا يمكن إدراك حركة هذه العناصر إلا في صورة ذبذبات أو خطوط في اتجاه معاكس. ويؤكد ذلك الطاشكندي (١٤١٠هـ): (الشيء يجب أن يتحرك عند حد أدنى من السرعة وعلى حد أدنى من المسافة لكي يدرك على أنه شيء متحرك) (١٥-ص٢١٨).

إن الحركة التي يراها المشاهد أو المتلقي بحاسة عينه تنشأ في العقل أيضاً لكي يتضح له نوع النظام القائمة عليه. وعلى الفنان أن يفكر أثناء عمله في عملية إخراج التصميم في كيفية إيجاد التوزيع الذي يحافظ على استمرارية حركة عين المتلقي في نطاق حيز اللوحة أو العمل الفني وحتى يفرغ الانتباه لذلك. ويجب ألا تكون هناك ثغرات تسمح للعين بالهروب من الشكل، كما يجب أن تكون هناك جاذبية مركزية قوية تكفي لمعادلة الجاذبيات المحيطة في العمل الفني، وبذلك يستطيع هذا الفنان أن يعمل تنغيمات رائعة في التصميم الحركي تنسجم عين المتلقي لرؤيتها ويفهمها العقل ويدرك معانيها واتجاهاتها.

عنا صر الحر كة التقد ير ية ومسببا تها في الأ عمال الفنية المسطحة ثنائية الأ بعا د (موضوع الدراسة):

إذا كانت القيم الاجتماعية من تراث ومبادئ وثقافات تؤثر في تشكيل المفاهيم والرموز والمضمون في العمل الفني، وإذا كانت القيم الحسية وكل المشاعر والأحاسيس والعواطف والانفعالات تضيف تلك السمة التعبيرية والرؤية الحسية لموضوع التعبير الفني- فإن القيمة الجمالية لهذا العمل تتحقق من خلال العناصر التشكيلية وهي عناصر بناء العمل الفني وهي (اللون–الخط–المساحة–الشكل). وإذا كانت الأعمال الفنية تعبر عن حركة تقديرية فإن هذه العناصر التشكيلية تكونه بمثابة عناصر الحركة ومسبباتها أيضاً. ومن الناحية العلمية لا بد من توافر ثلاثة عناصر لحدوث الحركة التقديرية وهي:

- المادة التي تتحرك وتمثل موضوع الحركة،وفي مجال هذا البحث المادة هي (اللون، المساحة،الخط، الملمس، النقطة).
- مجال تتحرك فيه هذه المادة، وفي مجال هذا البحث المسطح الثنائي الأبعاد هو المجال.
- القوة المحركة أو الطاقة المؤدية لهذه الحركة في اتجاه معين أو عدة اتجاهات. حيث يوجـ ـد وراء كل عنصر متحرك سـ ـبب يؤدي إلى حركته. ويقول كرم (١٩٩٥): (ولا يمكن أن يكون شيء بعينه محركاً لنفسه، وإلا لزم وجوده قبل نفسه وهذا محال، حتى الكائن الحي الذي نقول إنه متحرك من ذاته فإنه منظم من قوى ومن أعضاء يحرك أحداها الآخر، فكل متحرك هو في الحقيقة متحرك من غيره) (٤٥-ص١٤٥).

وبناء عليه ففي مجال العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد تمثل الألوان المنحصرة داخل الأشكال أو الخطوط أو النقط عناصر تشكيلية هامة يمكن الاستعانة بها أثناء عملية التعبير عن الحركة التقديرية وذلك لإنتاج العمل الفني. وينتج عن توظيف وصياغة هذه العناصر الملونة وانتظامها على نحو ما تحقيق

الإيقاع الحركي وغيره من القيم الجمالية والعلاقات التشكيلية والتعبيرية التي تحقق الهدف الجمالي. أي أن هذه العناصر التشكيلية ذات القيم اللونية هي المادة أو الوسط المادي الذي يتحرك ويمثل موضوع الحركة، وبدون هذه العناصر التشكيلية الملونه والتي تعمل كوسط مادي في العمل الفني لا يمكن أن تكون هناك ثمه حركة تقديرية.

ويعتبر مسطح العمل الفني (موضوع الدراسة) والذي يتميز ببعدين هما الطول والعرض هو المجال التشكيلي الذي تتحرك فيه تلك العناصر التشكيلية.

وعندما يتعامل الفنان مع عناصر العمل الفني (العناصر التشكيلية كاللون، والخط، والمساحة، والنقطة ...) يتعرف على ما ينطوي عليه كل عنصر من طاقات فعالة، وإذا كان العمل الفني يحتوي على عدد من العناصر والمنظمة على نحو ما فإن الطاقات الكامنة داخل هذه العناصر تتفاعل بصورة ما لتثير أحاسيساً بالحيوية والدينامية، وتسبب الإحساس بالإيقاع الحركي الإيهامي أيضاً. أويختلف الإحساس بشدة الحركة وقوتها تبعاً للعملية التنظيمية التي يتبعها الفنان لتركيب وتشكيل العناصر في المسطح الثنائي الأبعاد، وما يربط بينهما من علاقات إنشائية مثل التماس والتجاور والتراكب ... وغيرها، حيث تمثل هذه العلاقات الإنشائية متغيرات بنائية يستند إليها الفنان ليحقق الطابع المميز للعمل الفني ذو الإيقاع الحركي.

ومما سبق يمكن القول أن العناصر التشكيلية (اللون، الشكل، المساحة، الخط، النقطة، الملامس..) تتلخص أهميتها في مجال هذه الدراسة فيما يلي:

- العناصر التشكيلية عبارة عن مواد تشكيلية يتفاعل ويتعامل معها الفنان، ومن أهم هذه العناصر في مجال الدراسة الحالية وعلى الترتيب (اللون– الشكل– المساحة – الخط – الملمس – النقطة).
- العناصر التشكيلية هي المادة التي تتحرك وتمثل موضوع الحركة التقديرية ومن خلالها يتم بناء العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد (موضوع الدراسة).

- العناصر التشكيلية هي التي تقوم بتمثيل دور العلاقات الإنشائية والمرئية في مجال العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد.

- العناصر التشكيلية عبارة عن مواد مرنه سهلة التشكيل فهي دائماً وأبداً تخضع للعملية التنظيمية التي يتبعها الفنان أثناء عملية التعبير الفني.

- العناصر التشكيلية لها قوى محركة، فكل عنصر ينطوي على طاقات كامنة فعالة تسبب حركة العنصر نفسه وأكثرها اللون. وإذا كان العمل الفني يحتوي على عدد من العناصر والمنظمة على نحو ما- فإن الطاقات الكامنة داخل هذه العناصر تتفاعل بصورة ما لتثير الإحساس بالحركة والحيوية والدينامية. ويمكن بإيجاز عرض أهم هذه العناصر (النقطة – الخط – اللون) على النحو التالي:

النقطة:

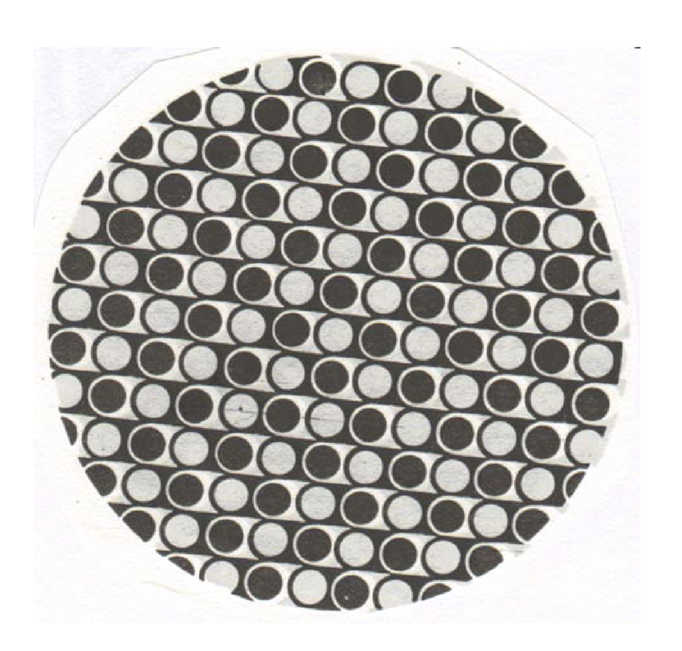
هي أبسط العناصر التشكيلية والتي تحدث تأثيرات من شأنها خلق أحاسيس حركية مختلفة داخل مسطح العمل الفني. وهي تمثل مثيراً بصرياً يحقق أنواعاً من الدينامية والحركة وترتبط بشكل واتجاه النقطة في تتابعها وكذلك حجمها وعلاقتها بما يحيط بها من فراغ وما يجاورها من عناصر. شكل (٣٠)، شكل (٣١).

الخط:

هو امتداد للنقطة، ويعرفه رياض (١٩٧٤م): (هو سلسلة من النقاط المتلاحقة ويحدد بعداً واتجاهاً معبأً بطاقة وقوة حركية كافية تجري في هذا الاتجاه) (٣٠-ص٦٠).

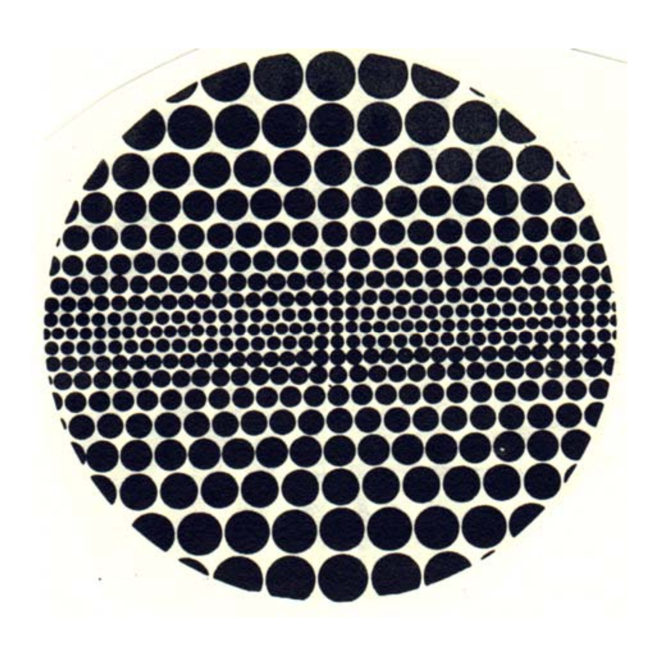
ولقد استخدم الخط في تأكيد الحركة للأشياء أو الأشكال. وذلك لأن الخط معبأ بطاقة كامنة وتتجه أيضاً في اتجاه الخط نفسه. وإذا كان التكوين شاملاً لعدد من الخطوط المتعارضة الاتجاه فلابد وأن تتفاعل هذه الطاقة أو تتصارع، فكل منها يوجه طاقته في اتجاه يختلف عن الآخر، وهذا الأمر يثير إحساساً بالحيوية والحركة والمرونة.

شكل (٣٠)



تكوينات متعددة للنقطة

شكل (٣١)



الأشكال: (٣٠) ، (٣١) من : التصميمات الزخرفية والهندسية، أسامة النحاس، ص ٤٣

ويؤثر الخط واتجاهه على وحدة وتكوين الشكل، ويمكن القـول أن الـشكل يتأثر بالخط الذي يحدده ويكونه، وإذا تغير الخط لأي نوع من أنـواع الخطـوط يتغير أيضاً الشكل وحركته أو ثباته وهو يحمل نفس الطاقة الكامنة التي يحملهـا الخط، ووحدة الشـكل المتحركة تنشـيء حركة فـي التكـوين، شـكل (٣٢)، شـكل (٣٣). ومن أهم أنواع الخطوط: الخط المستقيم والرأسي والأفقي و المائل و المنكسر، والخط المنحني والمموج والمتعرج والحلزوني.

اللون:

ذكر فيما سـبق أن عنصـر اللون وكما في شـكل(٣٤)، شـكل(٣٥)، شـكل(٣٦) ينطوي على طاقة ضوئية فعالة يمكن استغلالها كقوى محركة تدفع المساحات والأشكال والملامس والخطوط في اتجاه معين أو عدة اتجاهات في مسطح اللوحة ثنائية الأبعاد. فلقد ثبت أن للألوان خواصاً بعدية والتي تعطي إحساساً بالبعد أو القرب، ولقد اتفق على أن بعض الألوان تبدو للعين في بعدها الحقيقي والبعض يبدو وكأنه متقدم ومنتشر.

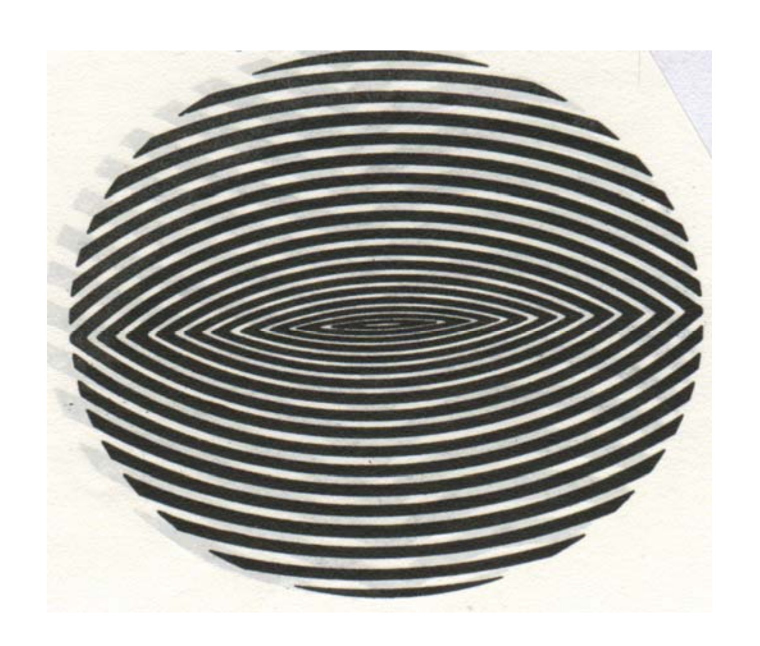
ولقد أبدع بعض الفنانين صوراً وأعمالاً ذات مساحات تتفاوت ألوانها مـن حيـث أطوال موجاتها، وذلك لإعطاء تأثيرات بأن بعضها قريب والبعض الآخر بعيـد، وعن طريق هذه العلاقات التبادلية بين أطوال الموجات اللونية والتذبـذب النـاتج عنها يتولد الإحساس بالأبعاد المتباينة والمتدرجة وما ينـتج عنهـا مـن حركـة تقديرية.

شكل (٣٢)



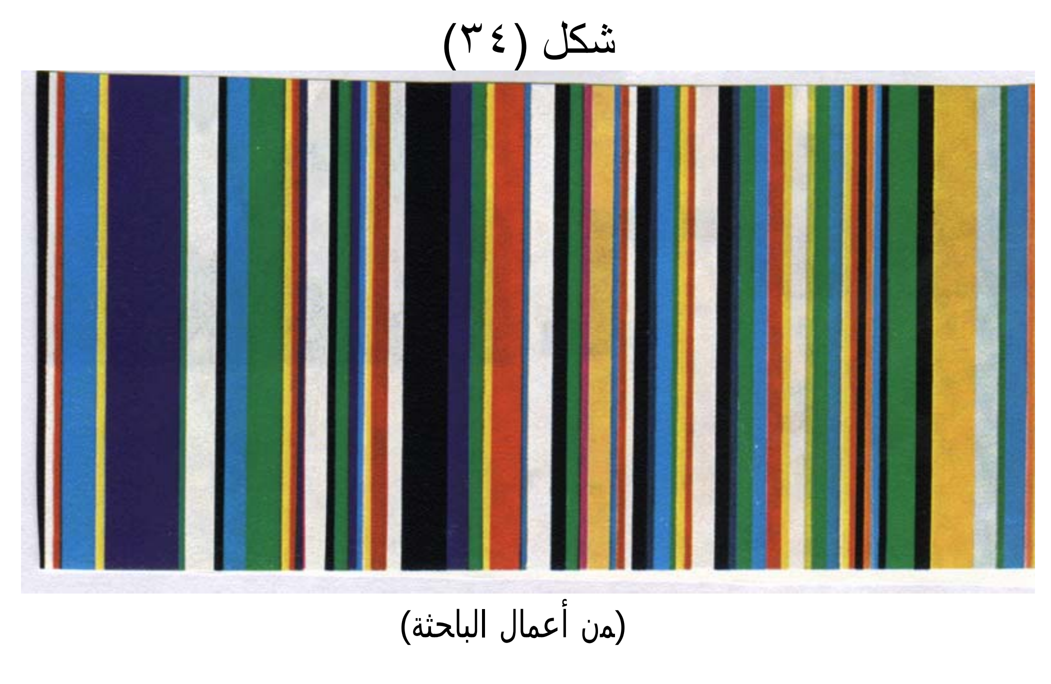
تكوينات متعددة من الخطوط

شكل (٣٣)



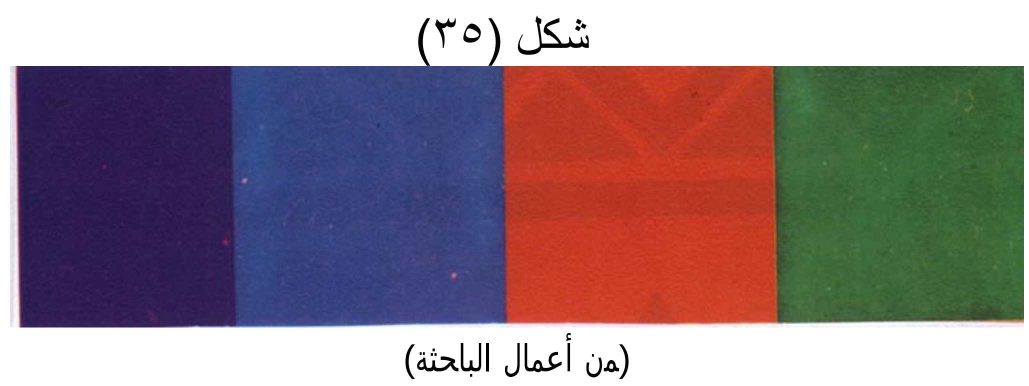
الأشكال: (٣٢)، (٣٣) من: التصميمات الزخرفية، أسامة النحاس، ص ١١٦

شكل (٣٤)



(من أعمال الباحثة)

شكل (٣٥)



(من أعمال الباحثة)

شكل (٣٦)



(من أعمال الباحثة)

الأ سس الإ نشا ئية في الأ عمال الفنية المسطحة ثنا ئية الأ بعاد التي تنشأ من خلال الحر كة التقد ير ية للقيم اللونية:

تؤدي العناصر التشكيلية في الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) وعلى رأسها اللون ثم الخط ثم النقاط والملامس والمساحات إلى جانب وظيفتها في البناء اللوني والشكل الجمالي دوراً جمالياً فعالاً، حيث تعد هذه العناصر وعلى رأسها اللون هي المسؤلة عن تكوين العلاقات الإنشائية والمرئية في الأعمال الفنية المسطحة (موضوع هذه الدراسة). ولما كان عنصر اللون هو العنصر الذي ترتكز حوله هذه الدراسة لذا فإن أي إيقاع أو اتزان أو تنوع.. وغيرها من أسس بناء العمل الفني - لابد وأن تكون ناجمة عن علاقات الألوان إذا تجاورت مع بعضها البعض في الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة)، وذلك لأن للون قوة تعبيرية تسيطر على وحدة وبناء العمل الفني وأن الشكل لا يمكن أن يدرك إلا على صورة لون في الأعمال الفنية (موضوع الدراسة).

ولما كانت هذه الأعمال الفنية (موضوع الدراسة) تتجه نحو استخدام البناء اللوني، فاللون هو الذي يقوم بوظيفة اللون أولاً والشكل ثانياً (في آن واحد) أي أن الشكل يتبع اللون. لذا فإن أي علاقات إنشائية أو مرئية لابد وأن تخضع إلى ذاتية الفنان ورؤيته الخاصة إلى جانب القيم الجمالية والتشكيلية التي تنتج عن تجاور وعلاقات هذه الألوان. وأهم هذه القيم أو العلاقات أو الأسس الإنشائية الخاصة بالأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) هي:

١- الإتزان اللوني. ٢- التدرج اللوني. ٣- التباين اللوني.
٤- التكرار اللوني. ٥- الإيقاع اللوني. ٦- التكامل اللوني.
٧- السيادة اللونية. ٨- التناغم والتنوع.

إن وجود علاقة لونية أو أكثر في العمل الفني المسطح (موضوع الدراسة) يعطي قيماً لونية جمالية، وفي نفس الوقت يمكن أن تحقق من خلالها حركة وفق نظام ذاتي معين تسير في اتجاه أو اتجاهين أو عدة اتجاهات، وذلك لأن للون مسارات يسير فيها. ومن خلال هذه الاتجاهات أو المسارات اللونية يمكن التعرف

على الحركة هل هي سريعة أم بطيئة ووصف نظامها أو نوعها ومظهرها العام، كأن تكون حركة دائرية، أو حركة موجية، أو حركة أفقية ... وهكذا. وينتج عن ذلك أن الشكل هو الذي يتبع اللون، حتى لو تنوعت اتجاهات الحركة في العمل الفني. وذلك لأن الطاقة الضوئية الموجودة في عنصر اللون المنحصر في الأشكال والخطوط والمساحات والملامس (العناصر التشكيلية) أقوى من الطاقة الموجودة في هذه العناصر التشكيلية الأخرى (غير اللون).

فعلى سبيل المثال أن عنصر الخط ينطوي على طاقة كامنة خاصة به تسيطر وتؤثر على وحدة بناء الشكل. ويتحدد الشكل واتجاه ه بنوع الخط المستخدم فيه، ولكن اللون هو العنصر المسيطر على وحدة ومظهر الشكل. والشكل هو الذي يتبع اللون في اتجاهه ومساره حتى ولو تعددت اتجاهات الحركة في العمل الفني الواحد. إنه البناء اللوني الذي تظهر من خلاله الأشكال وحركتها واتجاهاتها.

الا تجاهات الحر كية لمسارات الأ لوان:

تعتبر اتجاهات الحركة أكثر مقاييس الحركة تأثيراً على العلاقات التشكيلية بين عناصر العمل الفني لما لها من فعالية شأنها تغير الطابع العام للتكوين وإعطائه الشـكل المميز له. ويتحدد اتجاه الحركة ومظهرها العام على سطح العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد إما من خلال اتجاه العنصر التشكيلي الملون (النقط أو الملامس أو الخطوط أو المساحات) أو من خلال تتابع العناصر الملونة وانتظامها في مسارات لونية تحدد اتجاه الحركة ومظهرها العام كما في الأشكال: (٣٤)، (٣٥)، (٣٦)، حيث يتضح اتجاه الحركة التقديرية اللونية من خلال تتابع العناصر التشكيلية الملونة كخطوط أو مساحات في تكوين العمل الفني.

وفي مجال هذه الدراسة يستدل على اتجاه الحركة ونوعها ومظهرها العام من خلال مسار اللون، سواء كان هذا المسار داخل مساحات أو أشكال أو خطوط أو نقط أو ملامس، وبتتبع مسار اللون المحصور داخل هذه العناصر يمكن

الاستدلال على اتجاه الحركة ومظهرها العام، حيث يؤثر اتجاه الحركة على المظهر العام للعمل الفني.

ومن أهم أنواع الحركة:

١ - الحركة الأ فقية:

ومعناه أن العناصر التشكيلية الملونة من مساحات وملامس وخطوط تسير في اتجاه أفقي إما من اليمين إلى اليسار أو بالعكس، وبصفة عامة تثير الحركة الأفقية إحساساً بالهدوء والراحة كما في شكل (٣٧)، شكل (٣٨).

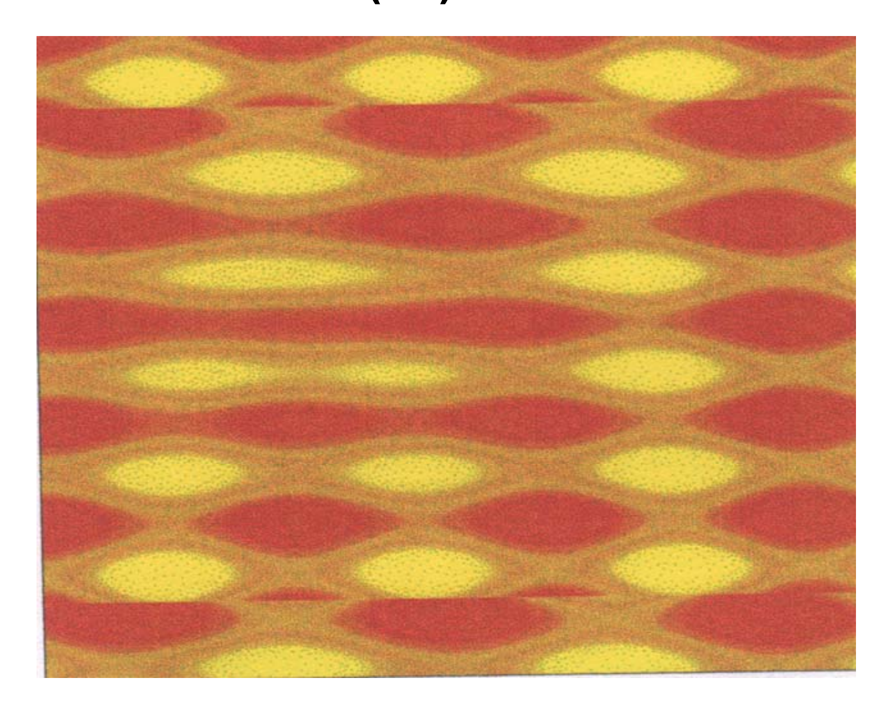
٢ - الحركة الرأ سية:

ومعناه أن العناصر التشكيلية الملونة تسير في اتجاه رأسـي كما في شـكل (٣٩)، شـكل(٤٠)، والاتجاه الرأسي يثير إحساساً بالنمو والارتقاء. وعندما تتقابل مسـارات اللون الرأسية والأفقية فإنهما يحققان شعوراً بالاتزان مع القوى الحركية الديناميكية التي تجري في اتجاه المسـارات كما في شـكل (٤١).

٣ ــ الحركة المائلة:

ومعناه أن العناصر التشكيلية الملونة تنحرف عن الأوضاع المستقرة الرأسية والأفقية وتسير في مسارات مائلة، وهو وضع مثير الإحساس بالترقب، كمـا في شكل (٤٢) حيث تظهر الخطوط والمساحات الملونة بنسق مائل.

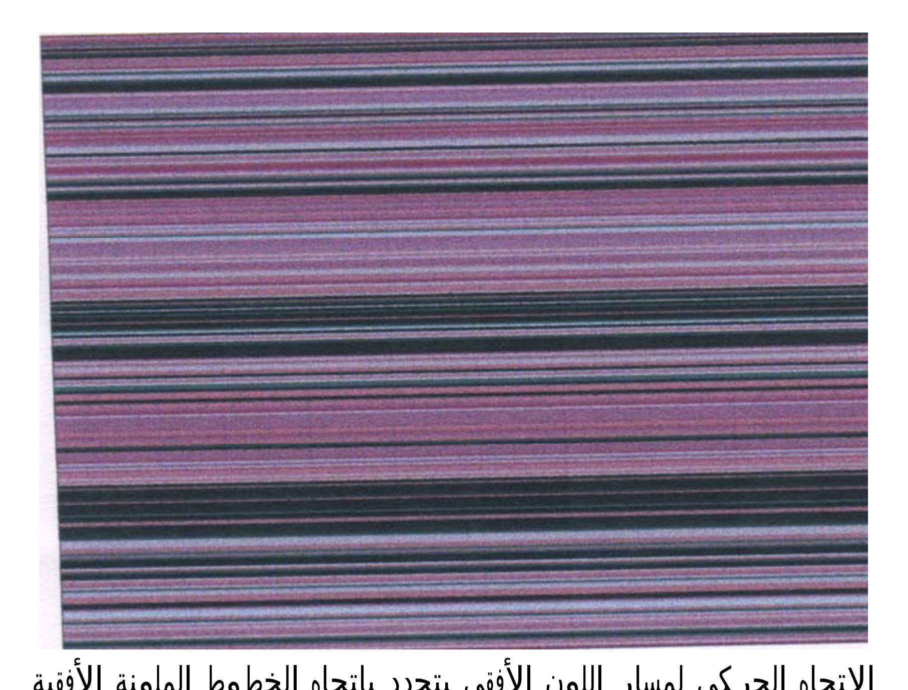
شكل(٣٧)



الاتجاه الحركي لمسار اللون الأفقي يتحدد في اتجاه المساحات الملونة الأفقية

(من أعمال الباحثة)

شكل (٣٨)

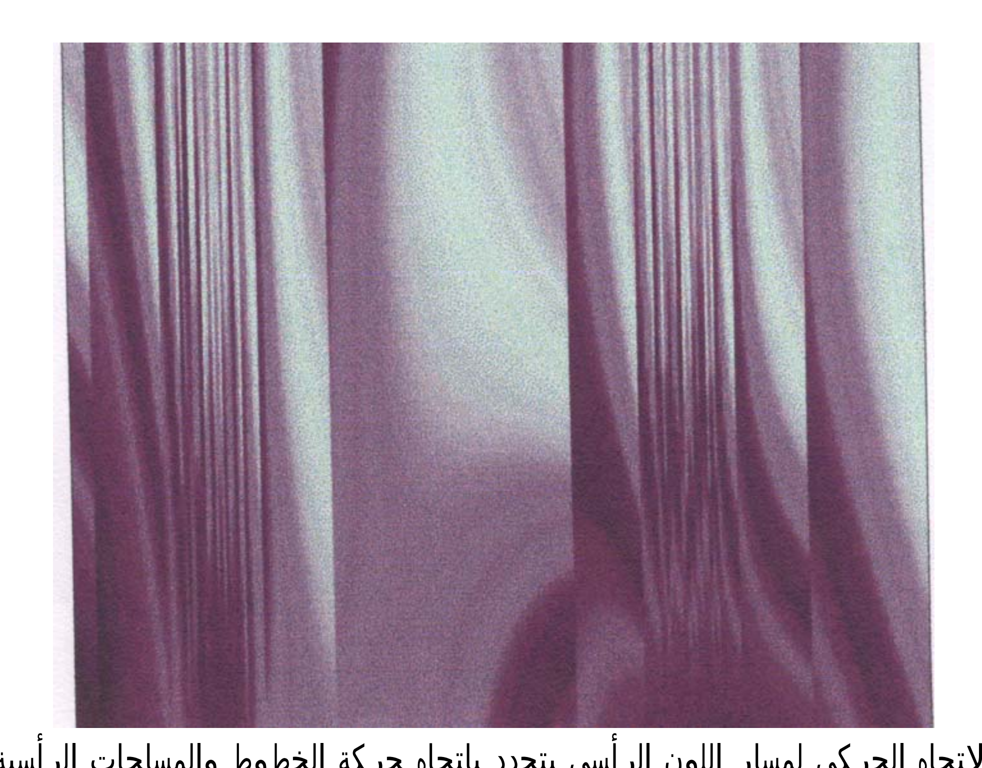


الاتجاه الحركي لمسار اللون الأفقي يتحدد باتجاه الخطوط الملونة الأفقية

(من أعمال الباحثة)

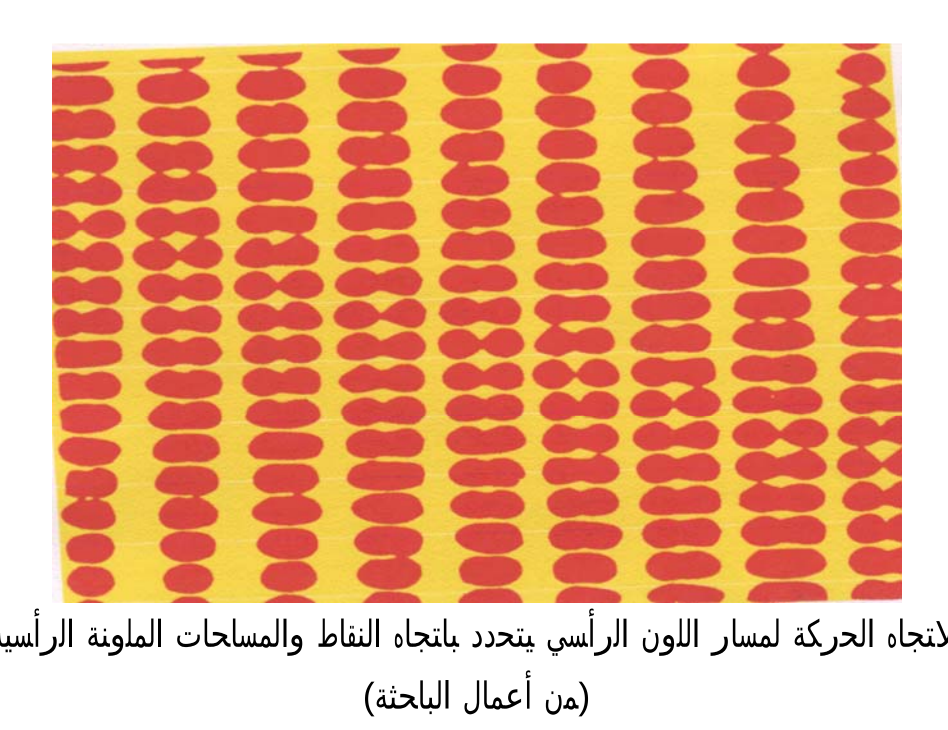


شكل (٣٩)



الاتجاه الحركي لمسار اللون الرأسي يتحدد باتجاه حركة الخطوط والمساحات الرأسية
(من أعمال الباحثة)

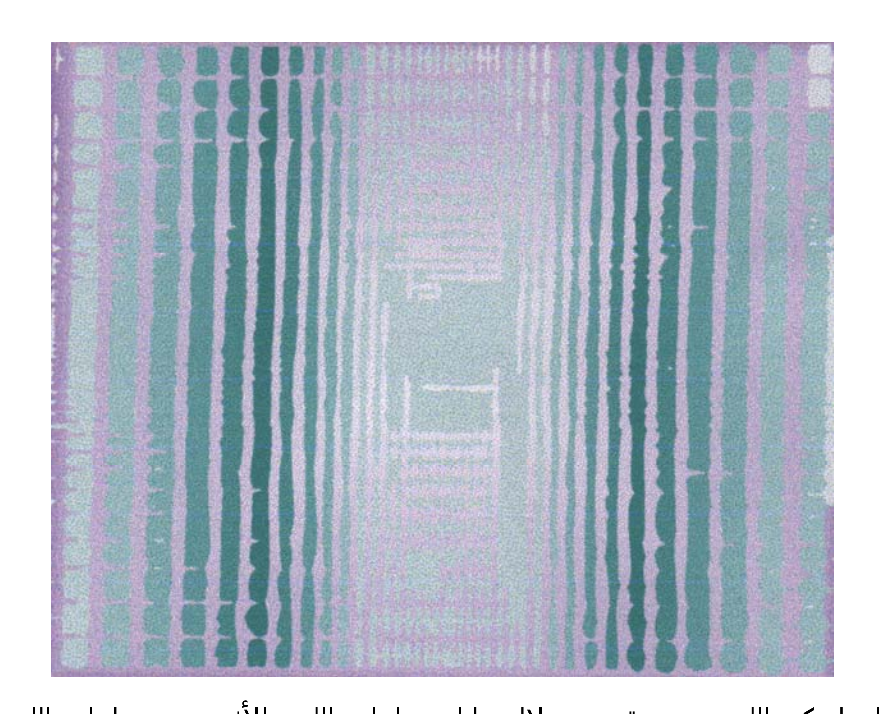
شكل (٤٠)



الاتجاه الحركة لمسار اللون الرأسي يتحدد باتجاه النقاط والمساحات الملونة الرأسية
(من أعمال الباحثة)



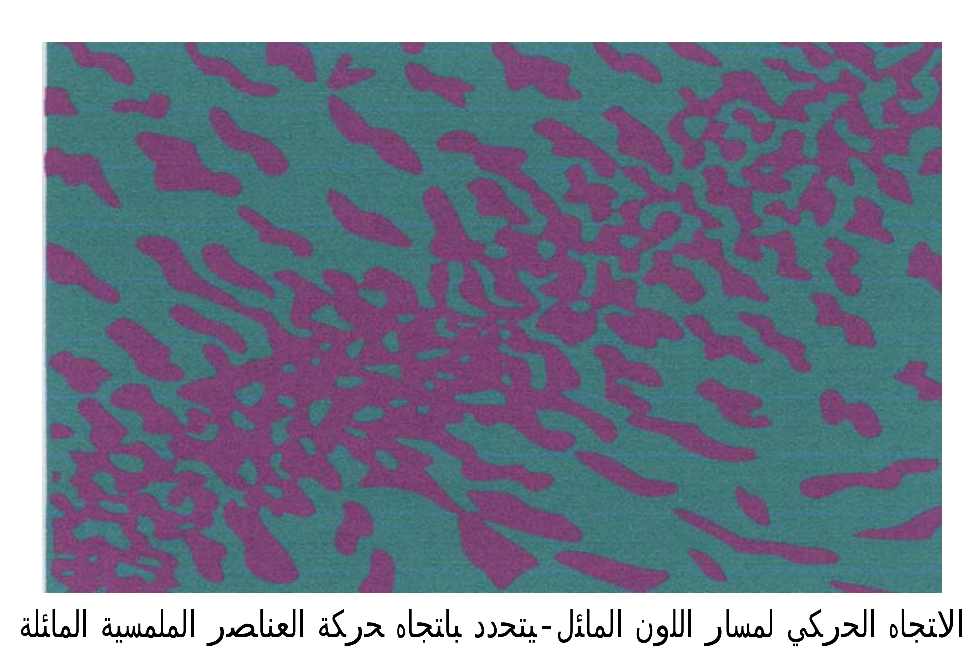
شكل (٤١)



الاتزان الديناميكي اللوني يتحقق من خلال تقابل مسارات اللون الأفقية مع مسارات اللون الرأسية

(من أعمال الباحثة)

شكل (٤٢)



الاتجاه الحركي لمسار اللون المائل-يتحدد باتجاه حركة العناصر الملمسية المائلة

(من أعمال الباحثة)

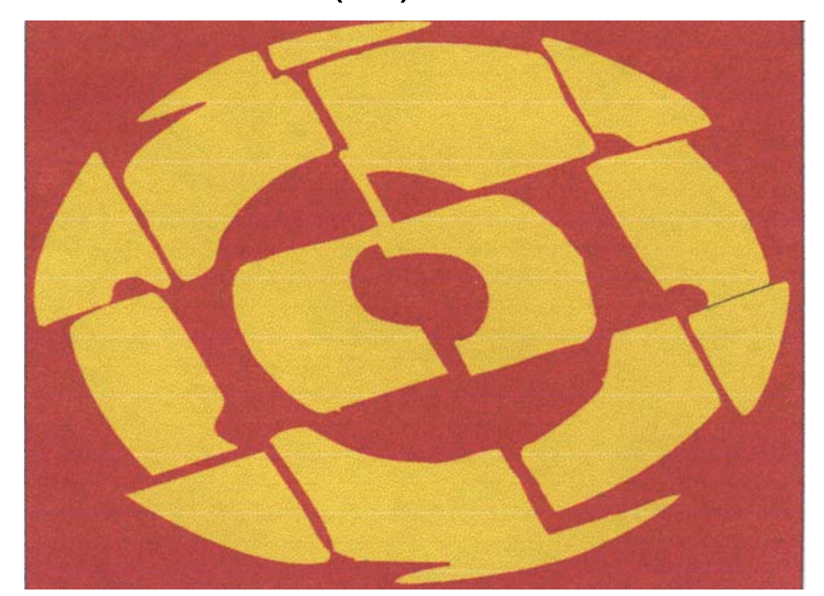


٤ ــ الحر كة الد ا ئر ية:

الدائرة رمز لا بداية ولا نهاية لها، وهي لاتشير إلى اتجاه معين ولكنها كل قائم بذاته. والدائرة تتكون أجزائها من منحنيات متواصلة، ومن سمات الاتجاه المنحني الوداعة والاسترسال. وتكرار الاتجاه الدائري وتواليه كما في شكل (٤٣) ، شـكل (٤٤) يحدث أحاسـيس بالحركة والدينامية تختلف شدتها باختلاف معدل تكرارها وعلاقاتها بالعناصر الأخرى.

وهناك الحركة الحلزونية، والحركة الانتشارية، والحركة الموجية، والحركة الاهتزازية، والحركـة. الحرة إنظر الأشكال: (٤٥)، (٤٦) ،(٤٧)،(٤٨) ،(٤٩) ،(٥٠)، (٥١).

شكل (٤٣)

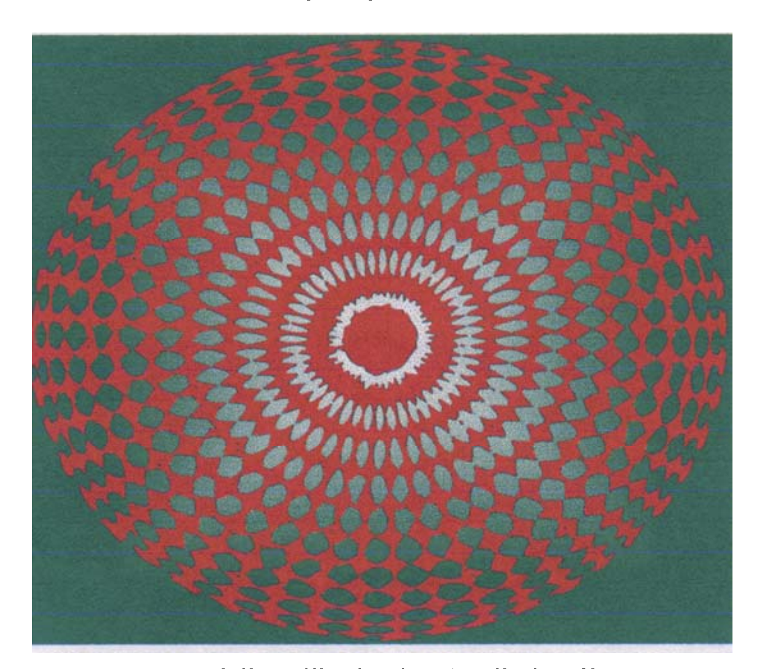


الاتجاه الحركي لمسار اللون الدائري

يتحدد باتجاه المساحات اللونية المنسقة على شكل دائري

(رسوم هندسية وضحت عليها الباحثة الحركة التقديرية اللونية)

شكل (٤٤)



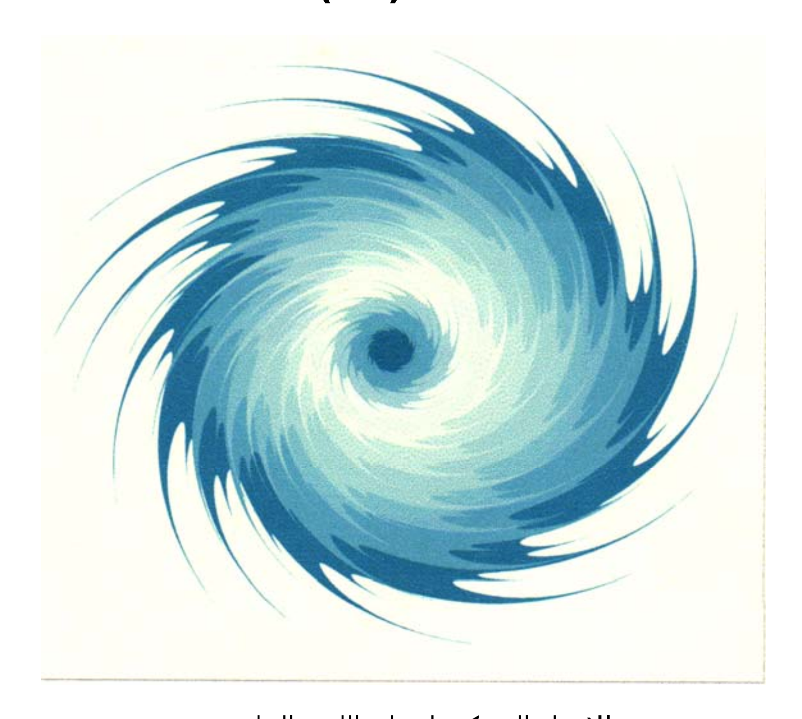
الاتجاه الحركي لمسار اللون الدائري

يتحدد في اتجاه نقاط مكررة مختلفة المساحات ومتدرجة الألوان

(رسوم هندسية وضحت عليها الباحثة الحركة التقديرية اللونية)



شكل (٤٥)

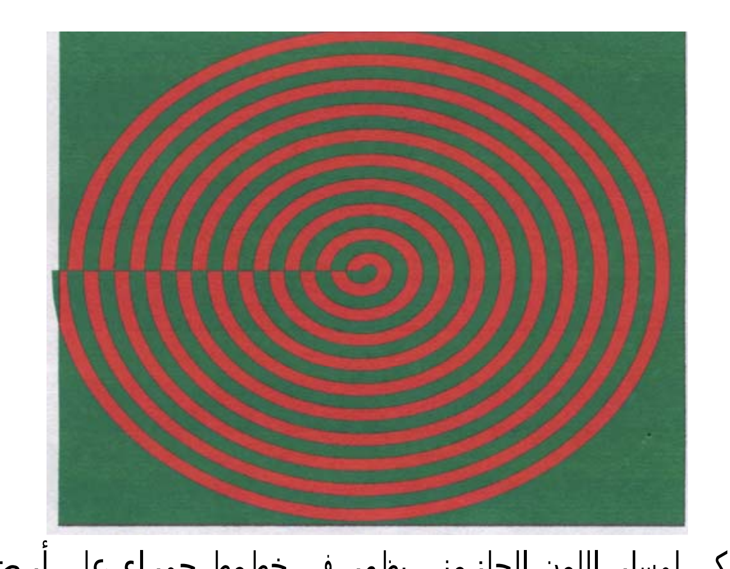


الاتجاه الحركي لمسار اللون الحلزوني

يظهر في شكل مساحات لونية متدرجة منبثقة من الغامق إلى الفاتح وتنتهي في أطرافها بالغامق

(من أعمال الباحثة)

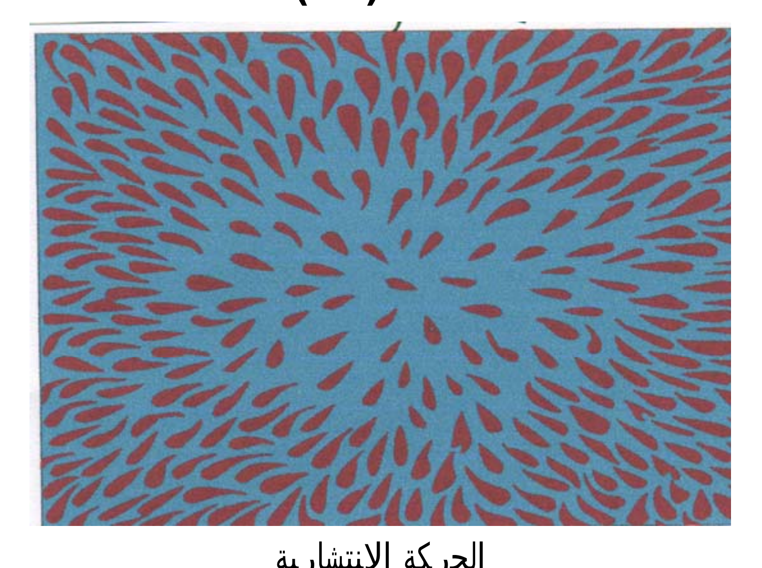
شكل (٤٦)



الاتجاه الحركي لمسار اللون الحلزوني يظهر في خطوط حمراء على أرضية خضراء

(رسوم هندسية وضحت عليها الباحثة الحركة التقديرية اللونية)

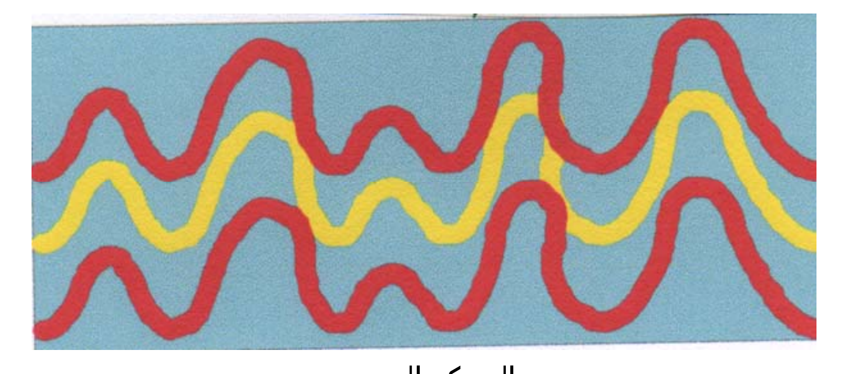
شكل (٤٧)



الحركة الانتشارية

(من أعمال الباحثة)

شكل (٤٨)



الحركة الموجية

(من أعمال الباحثة)

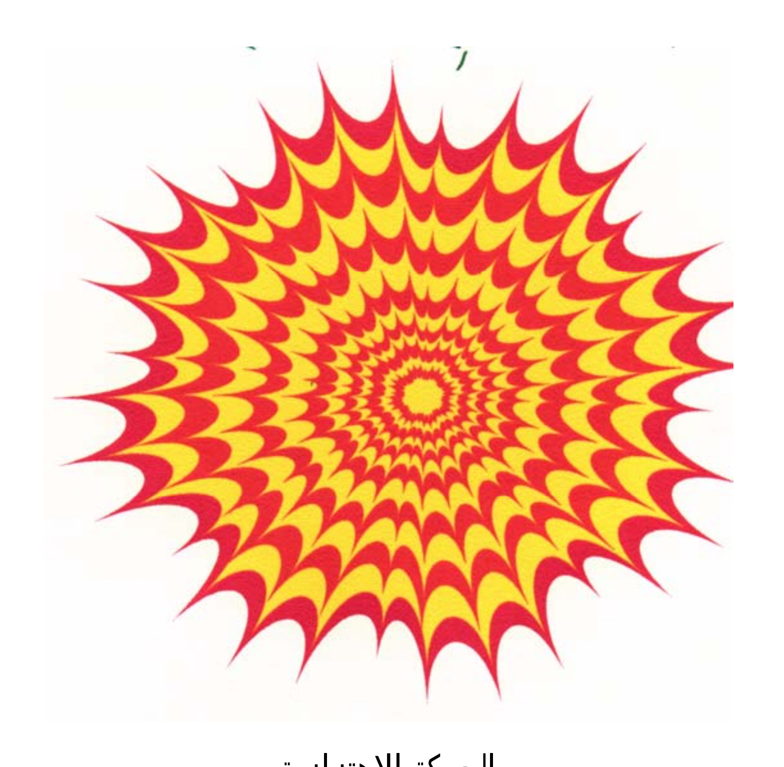
شكل (٤٩)



الحركة الموجية

(من أعمال الباحثة)

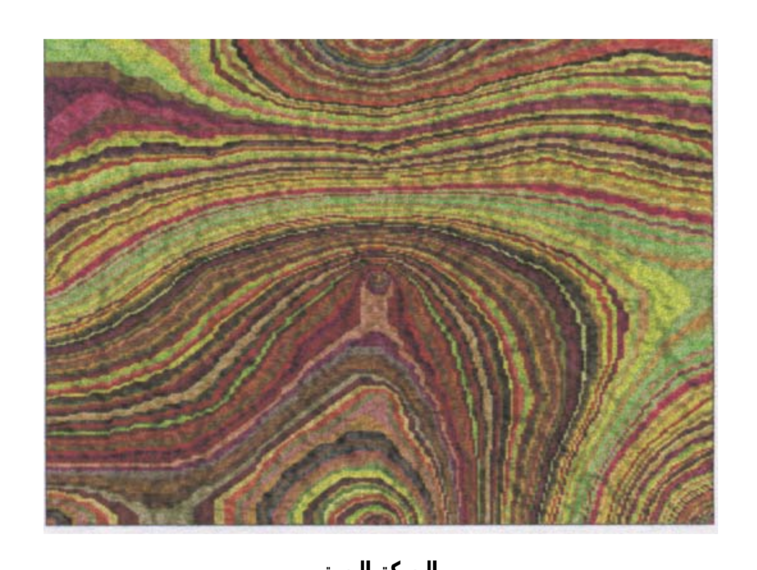
شكل (٥٠)



الحركة الاهتزازية

(من أعمال الباحثة)

شكل (٥١)



الحركة الحرة

(من أعمال الباحثة)

الفصل الثالث

منهج وإجراءات البحث

أولاً : الخلفية النظرية.

ثانيــاً : التجربة الذاتية للباحثة.

منهج وإجراءات البحث

ويشتمل على المدخل التجريبي الذي يهدف إلى تحقيق الحركة التقديرية الناشئة عن توظيف القيم اللونية وهو يرتكز في تحقيق هذا الهدف على مرتكزين أساسيين هما:

أولاً : الخلفية النظرية.

ثانياً : التجربة الذاتية للباحثة.

أولاً : الخلفية النظر ية :

وهي ترتبط بالاستفادة من النتائج العلمية للون وفسيولوجيا الرؤيا ونتائج علم النفس في مجال الإدراك وخاصة نظريات الجشطالت، وأيضاً النتائج التي توصلت إليها الفنون الحديثة والمعاصرة في توظيفها للون. كما ترتبط الخلفية النظرية أيضاً بالجانب التحليلي للمفاهيم المرتبطة بكل من الأسس التعبيرية واللون والحركة التقديرية وذلك من أجل تحديد إطار علمي واضح يستفيد من المرجعيات النظرية التي تعرض لها الفصل السابق.

لقد أصبح هناك قناعة تامة بأن الحركة التقديرية لا تتحقق باستخدام منعزل للقيمة اللونية فقط، ولكن أيضاً بمساندة عناصر التكوين الأخرى كالخط والمساحة والملمس ... إلخ، حيث يتم ذلك شريطة أن اللون يظل هو المحرك الرئيسي لهذه الحركة داخل العمل الفني المسطح، ويمثل انحسار اللون عن التكوين فقداناً حقيقياً للحركة التقديرية. وكما أن الشكل لايدرك إلا على صورة لون، فاللون لا يمكن إدراك قيمته الجمالية إلا إذا كان محصوراً داخل هذا الشكل بما فيه من خطوط ومساحات وملامس، إذ لا يمكن تخيل الألوان إلا داخل هذه الأشكال والمساحات والملامس، ولا تتجاور الألوان إلا بوجود خط فاصل بينها، فالتدفق اللوني المتدرج، والألوان الساخنة المتقدمة، والألوان الباردة (وكل القيم اللونية) يصعب

تحقيقها دون أن تدفعها الأشكال أو تحصرها الخطوط أو تحددها الملامس، وكذلك شدة اللون وقتامته أو خفوته يجعل للضوء والظل شراكة لا غنى عنها في العمل الفني، ولقد ذكر فيما سبق أنه لابد من توافر عناصر أو مسببات لحدوث الحركة التقديرية وهي :

- المادة التي تتحرك وتمثل موضوع الحركة، وفي مجال هذا البحث المادة هي اللون.

- مجال تتحرك فيه هذه المادة، وفي مجال هذا البحث المسطح الثنائي الأبعاد هو المجال.

- القوة المحركة أو الطاقة المؤدية لهذه الحركة في عدة اتجاهات أو اتجاه معين حيث يوجد وراء كل عنصر سبب يؤدي إلى حركته. وفي مجال هذا البحث يعد اللون هو القوى المحركة، فمن مبدأ النسبية الذي يخلع الحركة على كل الموجودات تصبح المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة، وعنصر اللون ينطوي على طاقة ضوئية فعالة يمكن استغلالها كقوى محركة تدفع المساحات والأشكال والملامس والخطوط في اتجاه معين أوعدة اتجاهات في مسطح ثنائي الأبعاد (المجال). فلقد ثبت أن للألوان خواصاً بعدية والتي تعطي إحساساً بالبعد أو القرب، ولقد اتفق أيضاً على أن بعض الألوان تبدو للعين في بعدها الحقيقي بعيدة مثل الألوان الزرقاء والخضراء والبنفسجية، بينما الألوان الحمراء تبدو قريبة للعين ومن صفتها التقدم والانتشار.

وفي مجال هذه الدراسة يمكن تحقيق الحركة التقديرية اللونية على مسطح العمل الفني الثنائي الأبعاد وذلك من خلال القيم اللونية الناتجة عن تجاور المساحات والملامس والخطوط الملونة وما ينتج عنها من علاقات عند تجاورها في العمل الفني.

منطلقات التجر بة الذ ا تية :

لما كانت الأعمال الفنية المسطحة التي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية تتجه نحو استخدام أسلوب البناء اللوني المجرد ، واللون هو الذي يقوم بوظيفة اللون أولاً ثم الشكل ثانياً (وفي آن واحد) ، أي أن الشكل يتبع اللون، والشكل لا يدرك إلا على صورة لون، ومن جراء الدراسة التحليلية للون والذي ثبت فيها أن للون مفهوم فلسفي وآخر رمزي وآخر تعبيري ووظيفي إلى جانب مفهومه العلمي - لذا فإنه يمكن من خلال هذه المفاهيم السابقة دراستها في الإطار النظري حول اللون الخوض في التجربة الذاتية استناداً على إمكانيات اللون التشكيلية والتعبيرية، وذلك عن طريق اعتبار أن هذه المفاهيم الثابتة حول اللون والإمكانيات التشكيلية والتعبيرية الخاصة به منطلقات تنطلق منها الباحثة أثناء تجربتها الذاتية والتعبير الفني من خلال اللون، ويمكن توضيح وتحديد هذه المنطلقات والتي يقوم عليها المدخل التجريبي على النحو التالي :

١ - الاتجاه نحو استخدام أسلوب البناء اللوني المجرد، بمعنى أن اللون هو الذي يقوم بوظيفة اللون أولاً ثم الشكل ثانياً، أي أن الشكل يتبع اللون وذلك لابتكار أعمال فنية مسطحة تحمل أشكالاً لونية مجردة ليست لها دلالة واقعية ودون وساطة شكل معين، إنما تحمل شحنات تعبيرية ناتجة من خلال التقنيات المتنوعة في الآداء وينشق من هذا الاتجاه أسلوبان:

أ - الاتجاه نحو استخدام الأسلوب الهندسي المنظم والقائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد لهذه الأعمال الفنية المسطحة.

ب - الاتجاه نحو استخدام الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في عملية البناء اللوني المجرد لهذه الأعمال وبعناصر لونية مجردة كالملامس والنقاط والخطوط وغيرها.

٢- التركيز على خصائص اللون العلمية مثل الكنه، القيمة، الكروما وإمكانياته التشكيلية وذلك من خلال إجراء تطبيقات تجريبية على اللون لعدة اعتبارات:

أ - تحضير خطة لونية قائمة على منطق علمي ويستند عليها عند التعبير الفني لهذه الأعمال المنفذة بواسطة أسلوب البناء اللوني.

ب - لابتكار تكوينات جديدة من العلاقات اللونية القادرة على التعبير عن الحركة التقديرية وذلك عن طريق التنظيم وعلاقات التجاور حيث إن أي تنظيم للمجموعات اللونية وتجاورها ينشأ عنها علاقات تؤثر بشكل كبير على جوهر التكوين، وتكون دلالات جديدة تؤثر على الإدراك وينشأ عنها علاقات تؤكد على التدريج والتباين والتقدم والارتداد.

جـ - من خلال الخصائص العلمية للون والتنظيم وعلاقات التجاور يقوم البناء اللوني وحده بالتعبير عن الحركة التقديرية ويساعده ويتبعه البناء الشكلي مؤكداً على تلك القيمه الحركية.

د - تحقيق القيم الجمالية من خلال اللون مثل:

* تحقيق التوازن اللوني الذي ينتج عن طريق تعادل القيم اللونية المتجاورة والمتباعدة في العمل الفني.
* تحقيق السيادة اللونية في العمل الفني.
* تحقيق الإيقاع اللوني من خلال علاقات الألوان المتضادة أو المتوافقة أو المتدرجة أو المتكاملة.
* تحقيق التكرار اللوني في العمل الفني.
* تحقيق الإثارة الحسية.

٣- التركيز على إمكانيات اللون التعبيرية من خلال :

أ - استغلال القيم الحسية والنفسية للألوان وخاصة الألوان الساخنة والألوان الباردة وانطباعاتها.

ب - استغلال قيم التناقض اللوني وتجاورها وإصدامها عند التعبير.

٤- طرق الأداء المستخدمة وتنوع التقنيات أثناء التعبير الفني.

ثانياً : الجانب التطبيقي " التجر بة الذ ا تية للباحثة " :

إن الحركة التقديرية التي تنشأ من خلال القيم اللونية في الأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد لا تنشأ عبثاً، فمن هذا المبدأ وبعد الدراسة النظرية التحليلية للون وخواصه العلمية وعلاقته بالنسبة للألوان الأخرى المتجاورة في سلم الطيف الشمسي، ومن خلال منطلقات التجربة الذاتية (السابق تحضيرها) إلى جانب مفهوم النظرية النسبية لأينشتين والتي تخلع الحركة على كل الموجودات الكونية حيث أصبحت المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة -إنطلقت الباحثة في ميدان التجريب، ولقد قامت الباحثة بعدة تطبيقات على خصائص الألوان ودراسة علاقاتها اللونية من تباين وتوافق وتكامل وتدرج وإيقاع ... إلخ، وذلك لغرض أعمال فنية مسطحة تحقق حركة تقديرية من خلال تألقات الألوان (القيمة اللونية) وتتلخص تجربة الباحثة في الآتي :

١ – تطبيقات مبد ئية لقياس متغيرات القيم اللونية مع ثبات التكوين (باستخدام الحاسب الآلي) :

تمثل هذه التطبيقات والمعتمدة على تقنيات الحاسب الآلي مجموعة من الدراسات التجريبية ولايقصد بها أعمال فنية، ولكن فقط التأكد من قدرة تلك القيم على استحداث الحركة التقديرية. ويتم في هذه الدراسات التجريبية تثبيت التكوين ويصبح المتغير هو القيمة اللونية المستخدمة، وذلك ليسهل التعرف على مدى تأثير هذه القيم في إحداث الحركة التقديرية. وفي كل شكل من الأشكال التالية يلاحظ تغير التكوين وذلك نظراً لتغير مسارات الألوان، وسوف يتم عرض مختصر لهذه الدراسات التجريبية والمعتمدة على تقنيات الحاسب الآلي على النحو التالي :

أ - دراسة أثر قيمة التدرج اللوني في استحداث الحركة التقديرية، حيث يظهر في شكل، (٥٢)، (٥٣)، (٥٤)، (55) استحداث حركة تقديرية في

التكوينات، وهي قائمة على التدرج اللوني سواء كانت الألوان المتدرجة داخل مساحات مقسمة مستطيلة كما في شكل (٥٢)، (٥٣) أو كانت الألوان متدرجة من الغامق إلى الفاتح وبالعكس دون تقسيم محدد كما في شكل (٥٤)، (٥٥). وفي كل الحالات والأشكال تظهر حركة تقديرية للون حيث يتضح في كل شكل من هذه الأشكال حركة اللون بتتبع مساره من الغامق إلى الفاتح أو بالعكس، ولا تؤثر هذه التقسيمات المستطيلة أو المساحات بقدر ما أثرت الألوان في إحداث الحركة.

ب - دراسة أثر التباين اللوني في استحداث الحركة التقديرية، حيث يظهر في شكل رقم (٥٥) استحداث الحركة التقديرية في هذا التكوين نتيجة تباين الألوان الصفراء والبنفسجية.

جـ - دراسة أثر الألوان الساخنة والباردة في استحداث الحركة التقديرية، حيث يظـهر في شكل رقم (٥٣)، (٥٤) استحداث الحركة التقديرية في هذه التكوينات نتيجة ما تحدثه الألوان الباردة والساخنة من التقدم والارتداد. ففي شكل (٥٣) يظهر تقدم اللون الساخن الأحمر ويرتد ويبتعد كلما مال إلى اللون الوردي الفاتح، أما الألوان البنفسجية والزرقاء فتظهر مرتدة وبعيدة بالرغم من وضعها في بداية التكوين. وفي شكل (٥٤) يلاحظ أن اللون الأحمر الساخن متقدم، أما اللون الأزرق بتدرجاته فيظهر بعيداً ومرتداً بالرغم من وجوده في أول التكوين.

وتستنتج الباحثة من إجراء هذه الدراسات التجريبية على اللون أن عنصر اللون قادر على التعبير عن الحركة التقديرية بشتى أساليب التعبير، وأن الشكل يتبع اللون فقد ظهر الاختلاف واضحاً في الأشكال الخمسة، ففي كل مرة يتغير اتجاه ومسار اللون تبعاً لطريقة وضع وتجاور وتباعد الألوان وتدرجها من الغامق للفاتح وبالعكس في هذه التكوينات بالرغم من ثبات الشكل قبل عملية التلوين.

شكل (٥٢)



شكل (٥٣)



شكل (٥٤)



شكل (٥٥)



٢ – التجر بـة الـذا تيـة " لتحقيق الحركـة التقد يـر يـة للقيم اللونيـة فـي الأ عمـال الفنية المسطحة " :

لما كانت الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) الشكل فيها يتبع اللون فإنه لابد من القيام بتطبيقات عملية على اللون تكون بمثابة دراسات تجريبية تقوم بها الباحثة وذلك لوضع خطة لونية مقترحة قبل البدء في العمل والانطلاق في التعبير الفني، وهذه الخطة يجب أن تنشأ على أسس علمية تتعلق بخواص اللون وعلاقاته، وذاتية حسية خاصة بالفنان وانطباعاته حول اللون. ولقد قامت الباحثة بعدد من الدراسات التجريبية اللونية ووضعها كخطة لونية (منكروم لوني مقترح) للأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) والتي قامت بتنفيذها بعد وضع الخطة اللونية.

التجر بة وحد و د ها :

اقتصرت الدراسات التجريبية حول اللون على استخدام الألوان المائية فقط، وذلك لغرض التجريب والوصول إلى أعداد من الخطط اللونية للأعمال الفنية المسطحة والتي تتجه نحو استخدام أسلوب البناء اللوني في التعبير، إلا أنه عند التعبير الفني وتطبيق هذه الخطط اللونية أو نتائج التجارب حول اللون وذلك من أجل تحقيق الحركة التقديرية في الأعمال الفنية المسطحة التي نفذتها الباحثة - تم استخدام ألوان مناسبة تتفق وتتلائم مع الفكرة التشكيلية المراد تنفيذها والتقنيات وطرق الأداء وطريقة التعبير الملائمة.

أد و ات التجر بة :

كانت أدوات التجربة عبارة عن مجموعة فرش مائية، ورق لزق (ستيكر)، ألوان مائية جواش، وهي المتعارف عليها دولياً وهي تعتبر أفضل مجموعة لونية وهي :

* أصفر كادميوم.

* أحمر زنجفر.
* أحمر قرمزي.
* أزرق بحري.
* أزرق كوبلت.
* أخضر هوكر.
* الأبيض.
* ألوان فسفورية مائية (أخضر – أصفر – أحمر فوشي).

التجر بة الأ و لى

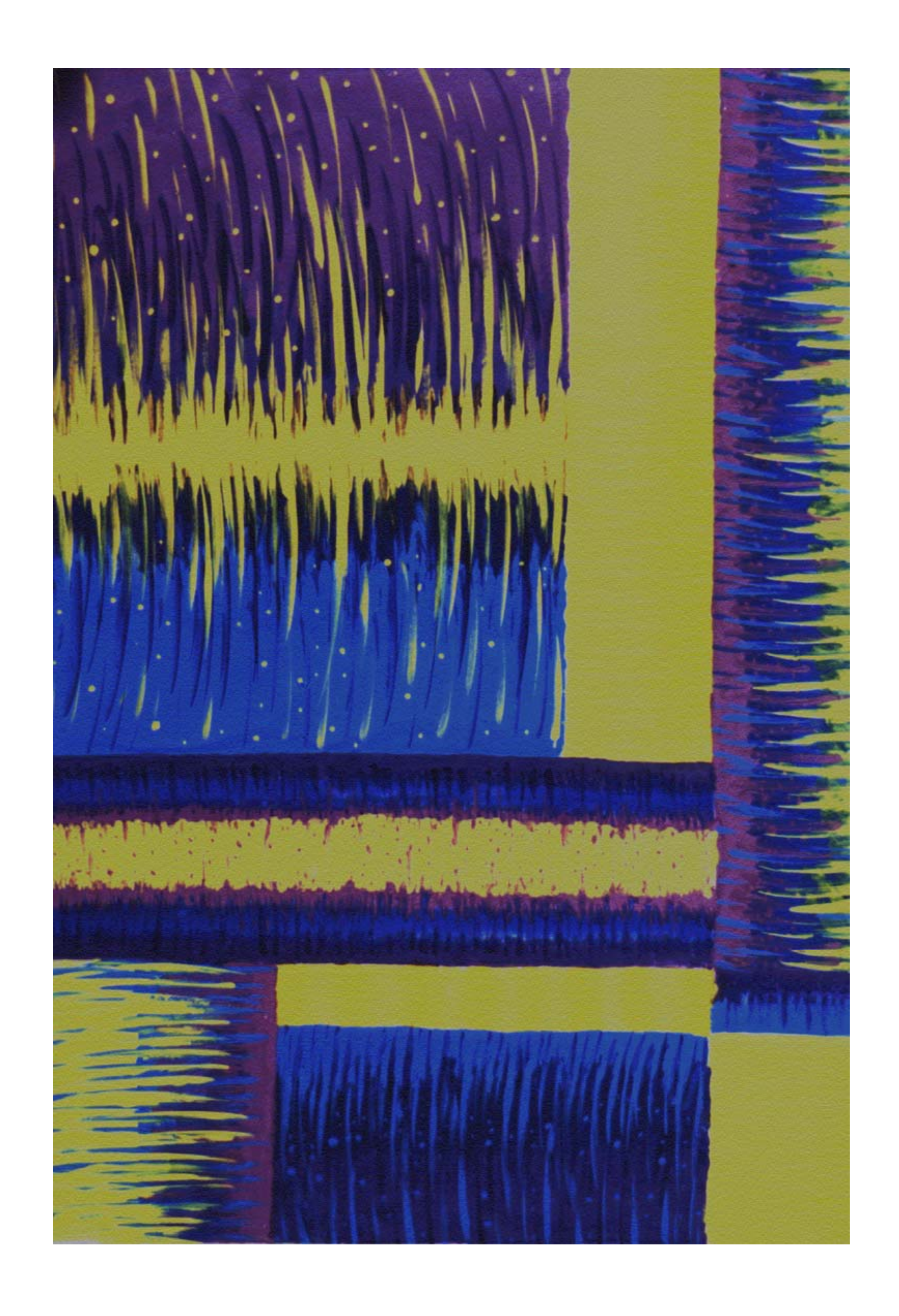
نشأت هذه التجربة على أساس علاقة تمازج بين لونين أساسيين هما الأزرق والأصفر ولونين فرعيين هما الأخضر والبنفسجي المحمر وما ينتج عنهما من تدرجات لونية متعددة، شكل (٥٦).

شكل (٥٦)



العمل الفني الأ و ل

شكل (٥٧)



وصف التجر بة :

بدأت الباحثة باللون الأصفر الكادميوم فكان المستطيل الأول عبارة عن لون أصفر أصفر، أما المستطيل الذي يليه فظهر بدرجة أفتح من المستطيل الأول وذلك لإضافة نسبة قليلة جداً من الأصفر الفسفوري الإشعاعي، ولقد ظهر المستطيل الثالث باللون الفسفوري الأصفر، ويتدرج اللون الأصفر إلى اللون الأخضر المائل إلى الصفرة ثم إلى الأخضر المائل إلى الزرقة كلما اتجهت حركة العين إلى اللون الأزرق الخالي من أي نسب من اللون الأخضر، ويتدرج اللون الأزرق إلى تدرجات عديدة من البنفسجيات حتى يصل إلى البنفسجي المحمر الذي يوجد في المستطيل الأخير، وينتج عن هذا التدرج ألوان بنفسجية زرقاء كلما اقتربت المستطيلات البنفسجية من المستطيلات الزرقاء، وألوان بنفسجية حمراء كلما اقتربت المستطيلات البنفسجية إلى اللون البنفسجي المحمر (المستطيل الأخير).

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة من هذه التجربة أنه يمكن الحصول على قيم لونية متدرجة بين أربعة ألوان أصفر وأزرق وما ينتج عنهما من تدرجات خضراء، وأزرق وبنفسجي محمر وما ينتج عنهما من تدرجات بنفسجية.
- إن اللون الفرعي الأخضر والبنفسجي يصبحان لونين متعادلي النسب إذا كانت كميات الألوان الأساسية متساوية عند مزجها، فيلاحظ من هذه التجربة أن اللون الأخضر متعادل النسب بين الأصفر والأزرق كذلك اللون البنفسجي. ويميل اللون الأخضر إلى الاصفرار إذا زاد نسب الأصفر فيه ويميل اللون الأخضر إلى الزرقة إذا زادت نسب الأزرق فيه، ونفس الحال في اللون البنفسجي.

- إنه يمكن استخدام اللون الأصفر الفسفوري للحصول على درجات لونية فاتحة لها خاصية إشعاعية واستغلالها في التعبير عن القيم البعدية، حيث يظهر بمراقبة هذه الخطة اللونية المحضرة في هذه التجربة أن الألوان الصفراء والخضراء المائلة إلى الصفرة تظهر وكأنها مقتربة ومشعة بينما الألوان البنفسجية والزرقاء تظهر وكأنها مرتدة وبعيدة.

- بالنظر إلى هذه الخطة اللونية (المنكروم اللوني) يحصل للعين وكأنها تتحرك لمراقبة المستطيلات الملونة، وذلك لإدراك علاقة كل مستطيل ملون مجاورٍ بالآخر، حيث تنشأ هذه الصور والعلاقات في الجانب العقلي ليقدر أنها حركة تقديرية نتجت من تجاور المستطيلات الملونة المتدرجة.

- تستنتج الباحثة أيضاً من جراء هذه التجربة أن الحركة التقديرية في هذا المنكروم اللوني شكل (٥٦) تتجه من الأعلى إلى الإسفلن وذلك لأن اللون الأصفر له قوة إشعاعية عالية تعبر عن التقدم والانتشار تجذب إنتباه المشاهد له فيميل بعينه لمراقبة اتجاه وتدرج اللون الأصفر الذي تختفي إشعاعيته كلما اقترب من الأخضر، وتختفي إشعاعية الأخضر كلما اقترب اللون إلى الأزرق ثم البنفسجي، لذا فإن هذه الحركة يمكن وصفها بأنها تسير وتتجه من الأعلى إلى الأسفل.

- تستنتج الباحثة أن الخطة اللونية تساعد على تحديد القيم اللونية قبل التعبير الفني كالتباين والتوافق والتكامل والتدرج اللوني الظاهر في هذه الخطة.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة اللونية القائمة على تمازج أربعة ألوان هي الأصفر والأزرق والبنفسجي والأخضر بالإضافة إلى الأصفر الفسفوري وما ينتج من تدرجات لونية عديدة عند مزجهم في عمل فني مسطح يحقق الحركة التقديرية من خلال قيم الألوان الناشئة من علاقات تجاورها في العمل الفني.

العمل الفني الأ و ل : شكل (٥٧).

أبعا د اللوحة : ١٢٢سم × ٩٢ سم.

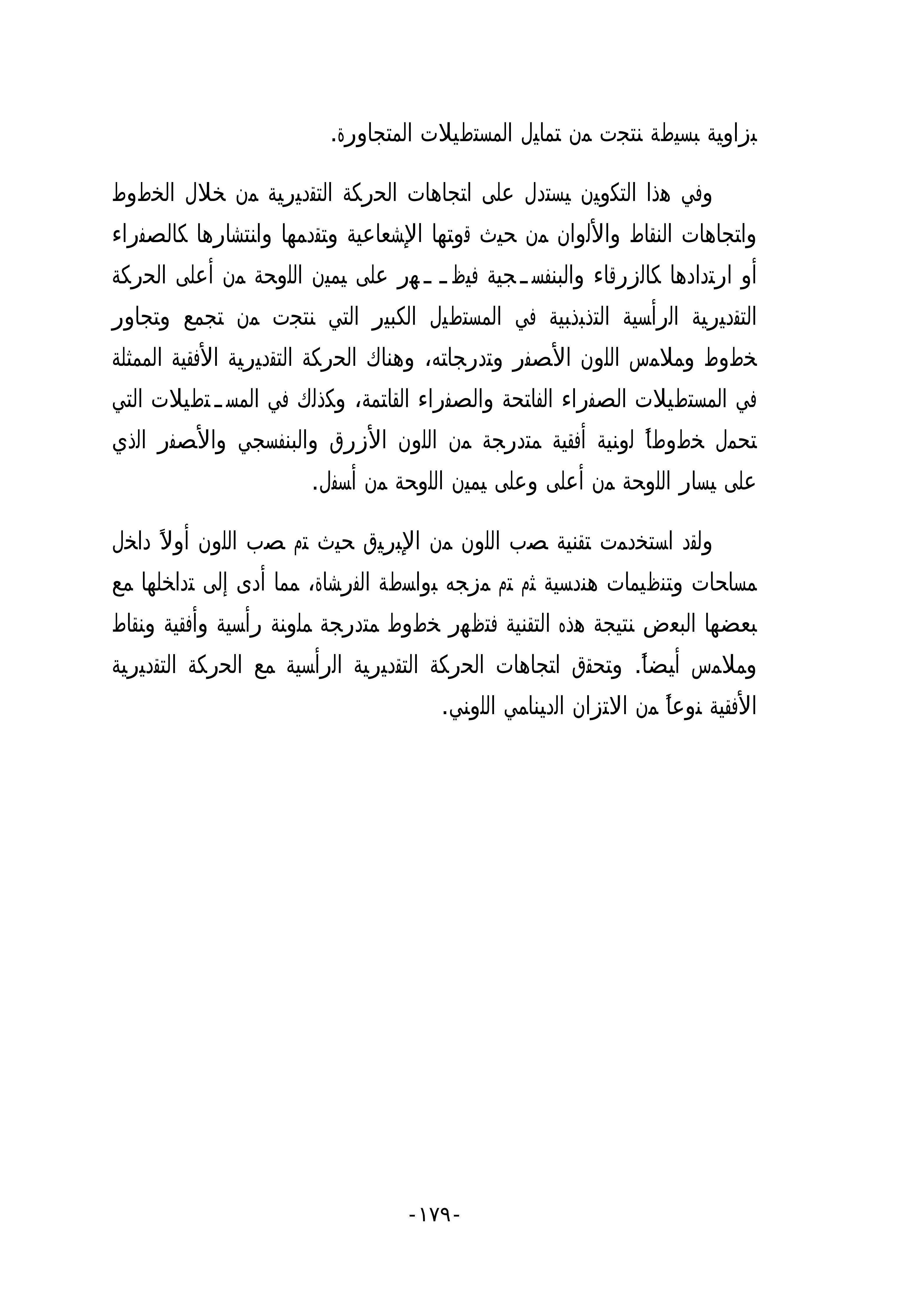
الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية: المنكـروم اللـوني السـابق تحضيره في التجربة الأولى شكل (٥٦).

الخامات المستخد مة : ألوان مائية كليرك، فرشاه، لوحة، إبريق.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة من أشكال ومساحات وخطوط و ملامس تحمل قيماً لونية متدرجة ومتوافقة ومتباينة ومتكاملة ما بين الألوان الأربعة وتدرجاتها وهي الأزرق والأخضر والبنفسجي والأخضر، ويظهر في هذا العمل التوظيف البعدي للون فيظهر اللون الأصفر متقدماً ومنتشراً، ويظهر اللون البنفسجي والأزرق مرتداً إلى الوراء، وتتحقق علاقة التباين اللوني بين الأصفر الفاقع والبنفجسي القاتم، كذلك تظهر قيم الانسجام أو التوافق اللوني بين التدرجات البنفسجية وتدرجات الأزرق واللون الأصفر أيضاً والأخضر المتداخل بين الخطوط اللونية الزرقاء والصفراء، كما تظهر قيم التكامل اللوني بين تدرجات اللون الأصفر وتدرجات اللون البنفسجي، ومن خلال تعامد المستطيلات الملونة الأفقية والرأسية يظهر الاتزان اللوني في هذا التكوين. ونتيجة تجاور هذه القيم اللونية وتتبع مسارات ألوانها المنحصرة في مساحات أو خطوط أو ملامس تظهر الحركة التقديرية. ويتحدد اتجاه هذه الحركة من خلال اتجاهات العناصر الملونة ومساراتها من الفاتح للقاتم، كما حدث في التجربة الأولى تماماً شكل (٥٦) حينما ظهر اتجاه الحركة في تلك التجربة نتيجة مراقبة اللون الأصفر ذو الخاصية الإشعاعية وتدرجه إلى القتومة كلما اتجه الى الإسفل فكانت الحركة رأسية مائلة



بزاوية بسيطة نتجت من تمايل المستطيلات المتجاورة.

وفي هذا التكوين يستدل على اتجاهات الحركة التقديرية من خلال الخطوط واتجاهات النقاط والألوان من حيث قوتها الإشعاعية وتقدمها وانتشارها كالصفراء أو ارتدادها كالزرقاء والبنفسـجية فيظـ ـهر على يمين اللوحة من أعلى الحركة التقديرية الرأسية التذبذبية في المستطيل الكبير التي نتجت من تجمع وتجاور خطوط وملامس اللون الأصفر وتدرجاته، وهناك الحركة التقديرية الأفقية الممثلة في المستطيلات الصفراء الفاتحة والصفراء القاتمة، وكذلك في المسـتطيلات التي تحمل خطوطاً لونية أفقية متدرجة من اللون الأزرق والبنفسجي والأصفر الذي على يسار اللوحة من أعلى وعلى يمين اللوحة من أسفل.

ولقد استخدمت تقنية صب اللون من الإبريق حيث تم صب اللون أولاً داخل مساحات وتنظيمات هندسية ثم تم مزجه بواسطة الفرشاة، مما أدى إلى تداخلها مع بعضها البعض نتيجة هذه التقنية فتظهر خطوط متدرجة ملونة رأسية وأفقية ونقاط وملامس أيضاً. وتحقق اتجاهات الحركة التقديرية الرأسية مع الحركة التقديرية الأفقية نوعاً من الاتزان الدينامي اللوني.

التجر بة الثا نية

نشأت هذه التجربة على أساس تمازج بين ثلاثة ألوان، لونان رئيسيان الأصفر والأزرق ومايننتج عنهما من تدرجات خضراء مائلة إلى الصفرة، وخضراء مائلة إلى الزرقة (أي أن اللون الثالث هو الأخضر المتفرع من مزج الأزرق والأصفر). نفس التجربة السابقة الأولى إلا أنه تم حذف اللون البنفسجي) شكل (٥٨).

شكل (٥٨)



العمل الفني الثا ني

شكل (٥٩)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس خطوات التجربة الأولى للحصول على تدرجات عديدة من اللون الأصفر واللون الأخضر واللون الأزرق وفي هذه التجربة طبقت الباحثة نفس خطوات التجربة الأولى في المزج إلا أنها حذفت اللون البنفسجي وعلاقاته بالأزرق والاقتصار فقط على الأصفر والأزرق وما ينتج عنهما من تدرجات خضراء مائلة إلى الصفرة وتدرجات خضراء مائلة إلى الزرقة بالإضافة إلى استخدام اللون الأصفر الفسفوري للحصول على قوة إشعاعية عالية للألوان الصفراء والألوان الخضراء المائلة إلى الصفرة.

نتيجة التجر بة :

ظهرت نفس نتائج التجربة الأولى السابقة إلا أنه يمكن القول أن في هذه التجربة يمكن الحصول على ألوان فاتحة وألوان قاتمة من لونين فقط وهما الأصفر والأزرق وما ينتج عنهما من تدرجات خضراء عند مزجهما، ويمكن أيضاً التعبير عن القيم البعدية من خلالهما فالأصفر يظهر متقدماً ومنتشراً ويعبر عن الضوء بينما الأزرق والأخضر المائل إلى الزرقة يرتدان إلى الوراء ويعبران عن الظل.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة اللونية القائمة على أساس مزج لونين أساسيين هما الأصفر والأزرق وما ينتج عنهما من تدرجات خضراء مائلة إلى الصفرة، وخضراء مائلة إلى الزرقة في عمل فني يحقق الحركة التقديرية.

العمل الفني الثاني : شكل (٥٩).

أبعاد العمل : ٧٦سم × ٥٦ سم.

الشكل العام للعمل : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة الثانية شكل (٥٨).

الخامات المستخد مة : ألوان مائية كليرك ذات قوام، سائل باثق، لوحة، فرشاة، إبريق.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة أشكال ومساحات وملامس وخطوط تحمل قيماً لونية متدرجة ومتوافقة ومتباينة ما بين الألوان الثلاثة: الأزرق والأصفر والأخضر، وتظهر السيادة اللونية للون الأصفر، ويظهر التباين اللوني واضحاً بين اللون الأزرق والبقع اللونية الصفراء على يمين اللوحة، ويظهر التدرج اللوني واضحاً بين درجات الأصفر ودرجات الأزرق ودرجات الأخضر، ويحقق هذا التدرج قيم الانسجام اللوني والإيقاع اللوني أيضاً من خلال تجاور وتنظيم هذه الألوان.

ولقد استخدم في هذا العمل تقنية صب اللون ومزجه، فلقد انصب اللون الأخضر والأزرق والأصفر من الإبريق في اتجاهات أفقية ورأسية ثم تم استخدام الفرشاه لتتم عملية تمازج وتداخل الألوان مع بعضها البعض قبل جفافها فينتج عن هذا التمازج والتداخل تلك القيم الخطية المتدرجة الألوان، ولقد ساعدت هذه التقنيات المتبعة أثناء عملية البناء اللوني في تكوين اتجاهات الحركة التقديرية في هذا العمل، فتظهر الحركة التقديرية الأفقية واتجاهات الحركة التقديرية الرأسية محققة نوعاً من الاتزان الحركي اللوني، وبمراقبة اتجاهات وألوان الخطوط والملامس والمساحات يستدل على تدرج الحركة الأفقية والرأسية بين الخطوط الرأسية والأفقية، وكذلك من خلال الألوان حيث يظهر اللون الأصفر وكأنه متقدم ومنتشر بينما يظهر الأزرق وكأنه مرتد. وتميل العين لمراقبة حركة الألوان وتفسيرها منطقياً في الجانب العقلي مبتدئة بالألوان الصفراء الإشعاعية المتقدمة ثم الخضراء والزرقاء وتراقب مسارات هذه الألوان واتجاهات عناصرها لإدراك الحركة والتي تقدر من خلال اتجاهاتها الرأسية والأفقية.

التجر بة الثالثة

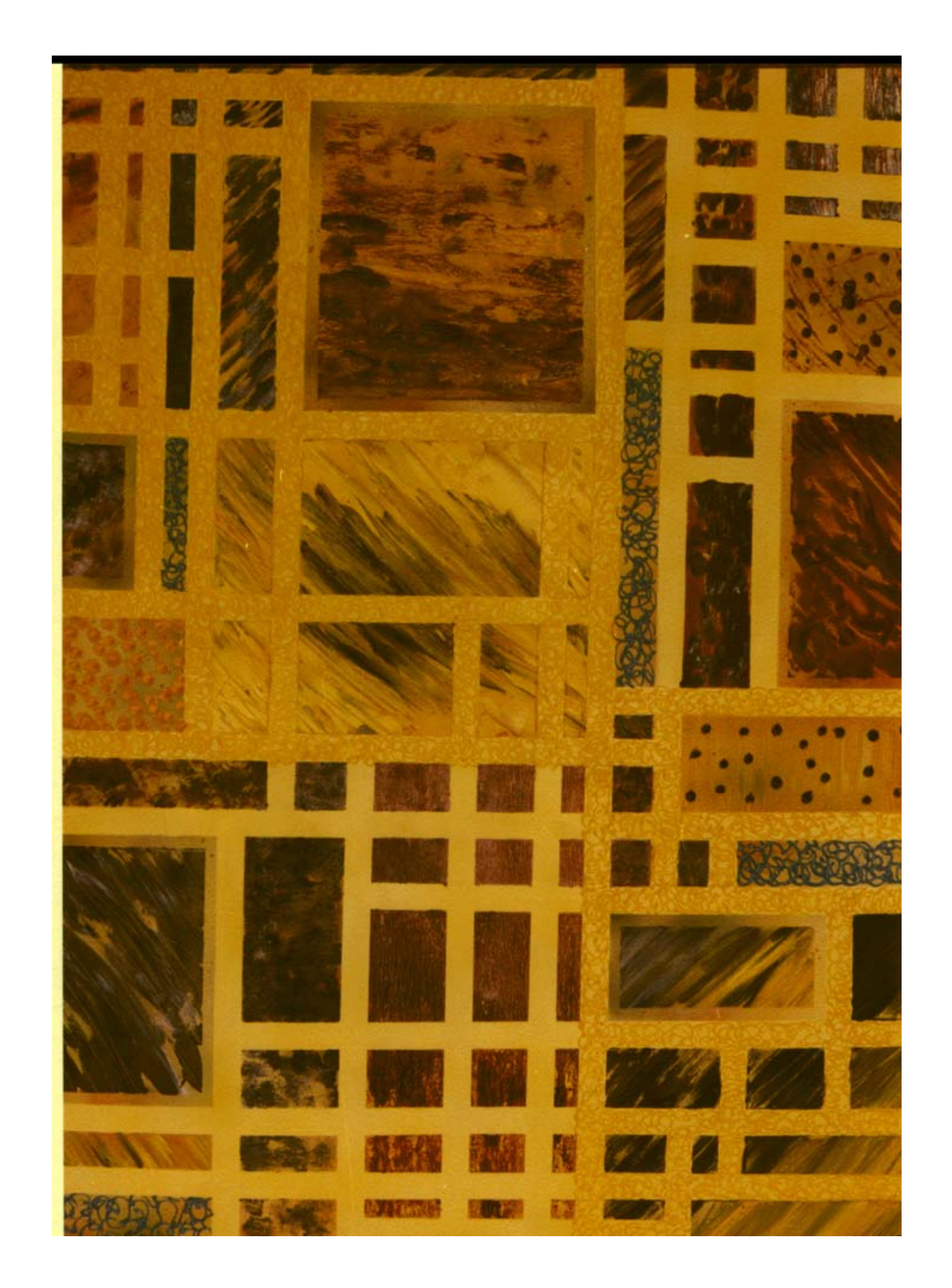
نشأت هذه التجربة على أساس تمازج لونين أساسيين هما الأزرق والأصفر وما ينتج عنهما من تدرجات خضراء، ومزج اللون الأزرق بالبنفسجي المحمر وما ينتج عنهما من تدرجات بنفسجية، وإضافة اللون الأبيض للألوان البنفسجية (نفس التجربة الأولى إلا أنه في أنه في هذه التجربة أضـيف اللون الأبيض) شكل (٦٠).

شكل (٦٠)



العمل الفني الثالث

شكل (٦١)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس خطوات المزج الذي نفذته في التجربة الأول والثانية إلا أنه في هذه التجربة تمت إضافة اللون الأبيض إلى اللون البنفسـجي المحمر للحصول على تدرجات محايدة فاتحة من اللون البنفسجي المائلة إلى الحمرة.

نتيجة التجر بة :

استنتجت الباحثة نفس نتائج التجربة الأولى من حيث التدرج اللوني ومن حيث القيمة البعدية للألوان الصـفراء والزرقاء والبنفسـجية ومن حيـث الحركة التقديرية التي نشأت في هذه الخطة (راجع نتائج التجربة الأولى)، إلا أنه في هذه التجربة نتج أن اللون الفاتح الذي يتم تفتيحه باستخدام الأصفر يظهر بقوة إشعاعية كما في الألوان الخضراء المائلة إلى الصفرة، بينما إذا استخدم اللون الأبيض لغرض الحصول على درجات فاتحة يلاحظ أن اللون الأبيض يحيد اللون ويجعله باهتاً كما في اللون البنفسجي الفاتح، فبالرغم من كمية الأبيض الموجودة فيه (المستطيل الأخير) إلا أنه يظهر وكأنه باهت تقل درجة إشعاعيته وقيمته من حيث الشدة والنصوع ويقال إن اللون قد حيد ويوصف هذا اللون بأنه المحايد البنفسجي الفاتح.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس تمازج لونين أساسيين هما الأزرق والأصفر وما ينتج عنهما من تدرجات صفراء، ومزج اللون الأزرق بالبنفسجي المحمر وما ينتج عنهما من تدرجات بنفسجية، وبإضافة اللون الأبيض أيضاً في عمل فني مسطح يحقق الحركة التقديرية.

العمل الفني الثالث : شكل (٦١).

أبعاد العمل : ١٢٢سم × ٩٢سم.

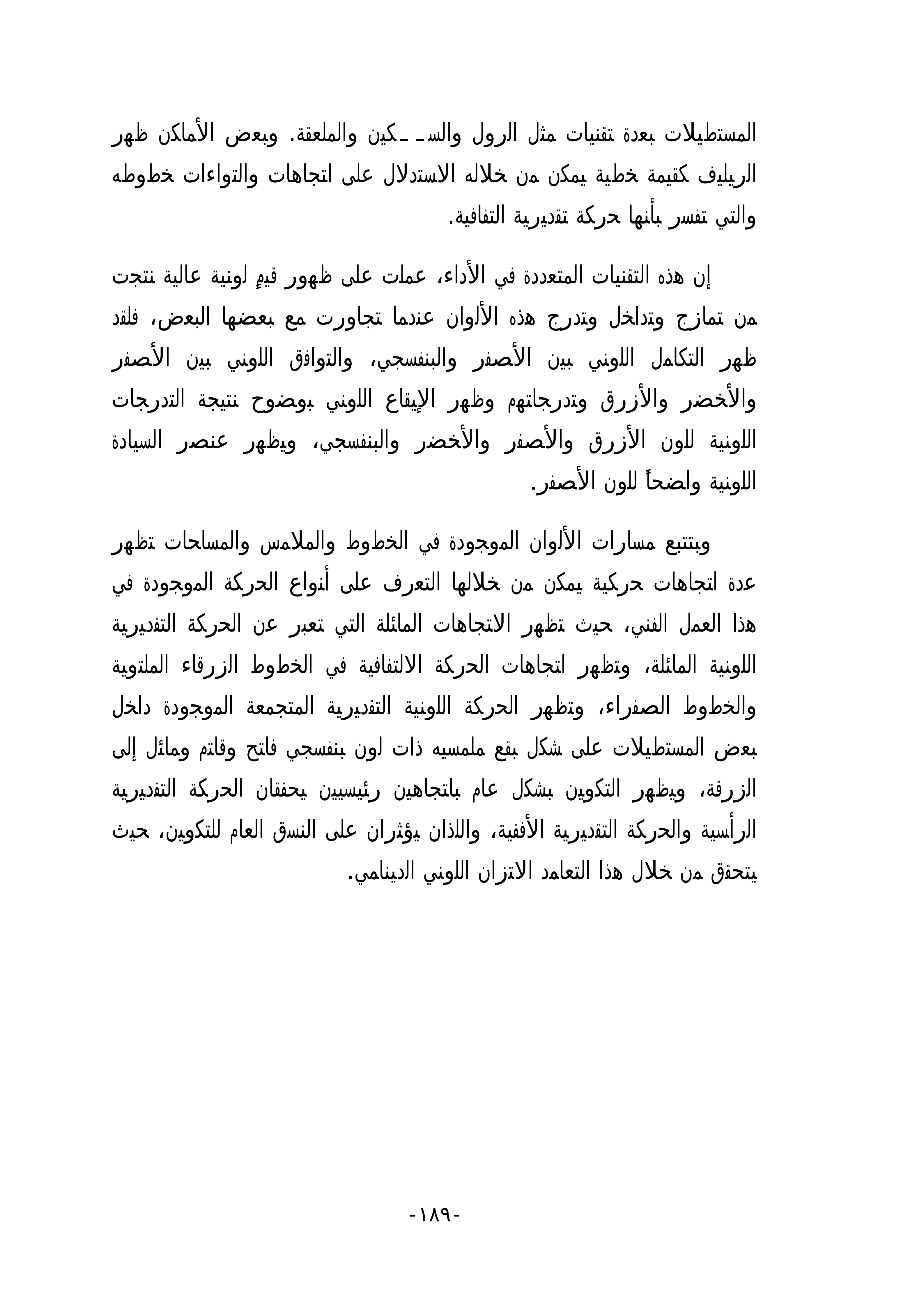
الشكل العام للعمل : مستطيل.

الفكرة التشكيلية: أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة الثالثة شكل(٦٠).

الخامات المستخد مة : ألوان زيت، فرش، رول، ملاعق، سكين، ريليف، ورق لازق (شطرطون).

الوصف العام : استخدمت الباحثة في هذا العمل عدة تقنيات، فلقد تم تلوين الأرضية باللون الأصفر، وبعد ذلك تم تلصيق الشطرطون بطريقة متعامدة (اتجاهات رأسية وأفقية)، فطرأ على التكوين مظهر الاتزان اللوني الظاهر من خلال هذه الشبكة الهندسية المتعامدة، وفي المساحات الداخلية تم استخدام تقنيات متعددة في التلوين فلقد استخدمت الملعقة الكبيرة الحجم في وسط اللوحة أثناء استخدام اللون الأصفر والأخضر وتنتج عن هذه التقنية خطوط مائلة متدرجة ما بين الأصفر والأخضر، وفي يسار اللوحة من أسفل تم وضع اللون الأصفر والأخضر والأزرق من الأنبوب مباشرة على سطح اللوحة باتجاه مائل ثم تم دمج هذه الألوان الثلاثة عن طريق حركة الرول على هذه الألوان وبطريقة مائلة أيضاً فنتج هذا التدرج اللوني المائل بين اللون الأزرق والأخضر والأصفر حيث يظهر في خطوط مائلة يمكن وصفها بأنها حركة تقديرية لونية ذات اتجاهات مائلة وفي بعض الأماكن كما في المستطيل البنفسجي والأصفر الذي يتوسط اللوحة من أعلى، والمستطيل البنفسجي المحمر الذي على يسار اللوحة، والمستطيل الأزرق الذي على يمين اللوحة من أسفل، لونت الأرضية أولاً في هذه الأماكن المحددة بطريقة البخ، وبعد ذلك تم وضع الألوان المذكورة ولقد تم توزيعها على هذه


المستطيلات بعدة تقنيات مثل الرول والسـ ـكين والملعقة. وبعض الأماكن ظهر الريليف كقيمة خطية يمكن من خلاله الاستدلال على اتجاهات والتواءات خطوطه والتي تفسر بأنها حركة تقديرية التفافية.

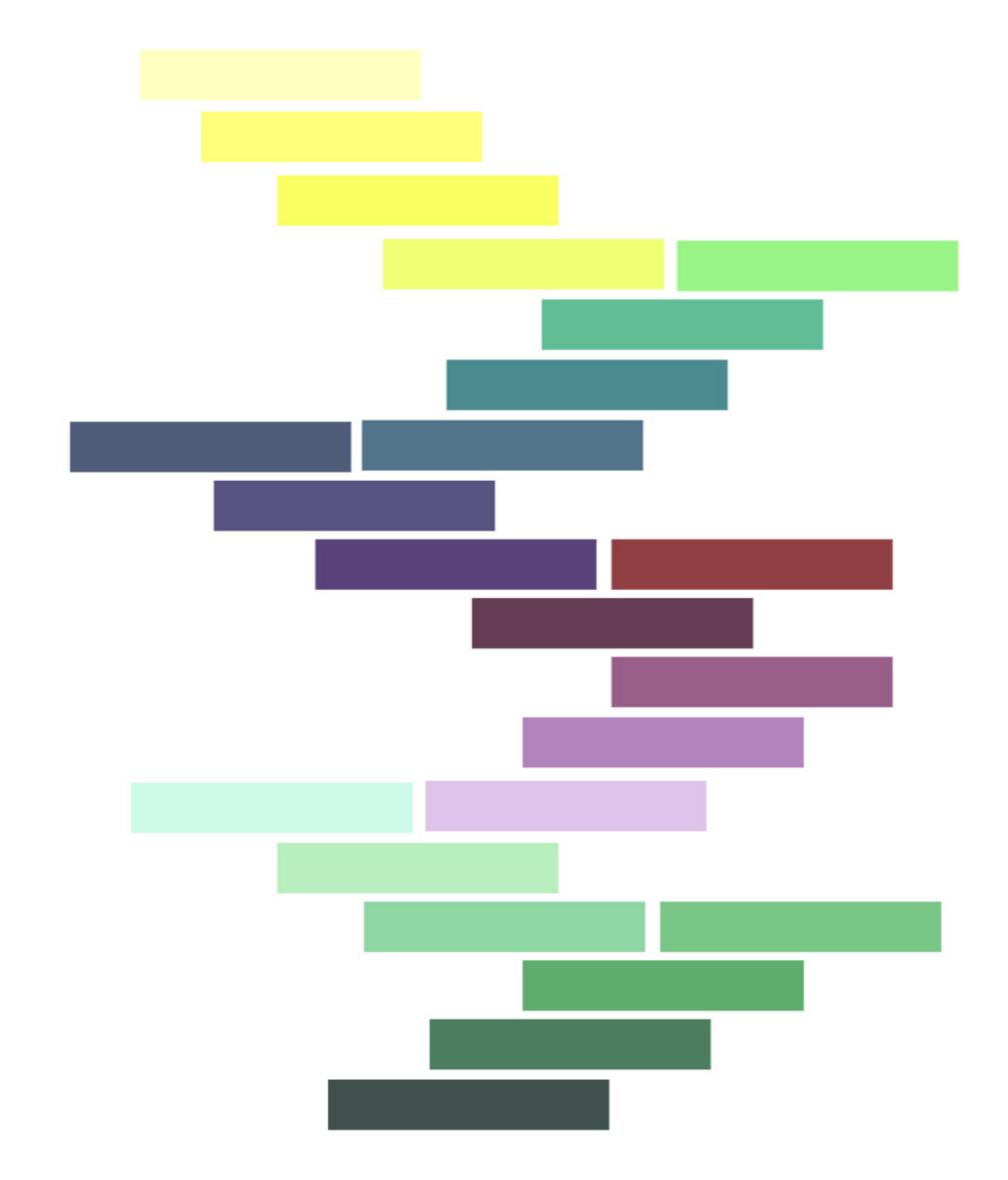
إن هذه التقنيات المتعددة في الأداء، عملت على ظهور قيمٍ لونية عالية نتجت من تمازج وتداخل وتدرج هذه الألوان عندما تجاورت مع بعضها البعض، فلقد ظهر التكامل اللوني بين الأصفر والبنفسجي، والتوافق اللوني بين الأصفر والأخضر والأزرق وتدرجاتهم وظهر الإيقاع اللوني بوضوح نتيجة التدرجات اللونية للون الأزرق والأصفر والأخضر والبنفسجي، ويظهر عنصر السيادة اللونية واضحاً للون الأصفر.

وبتتبع مسارات الألوان الموجودة في الخطوط والملامس والمساحات تظهر عدة اتجاهات حركية يمكن من خلالها التعرف على أنواع الحركة الموجودة في هذا العمل الفني، حيث تظهر الاتجاهات المائلة التي تعبر عن الحركة التقديرية اللونية المائلة، وتظهر اتجاهات الحركة الالتفافية في الخطوط الزرقاء الملتوية والخطوط الصفراء، وتظهر الحركة اللونية التقديرية المتجمعة الموجودة داخل بعض المستطيلات على شكل بقع ملمسيه ذات لون بنفسجي فاتح وقاتم ومائل إلى الزرقة، ويظهر التكوين بشكل عام باتجاهين رئيسيين يحققان الحركة التقديرية الرأسية والحركة التقديرية الأفقية، واللذان يؤثران على النسق العام للتكوين، حيث يتحقق من خلال هذا التعامد الاتزان اللوني الديناميكي.

التجر بة الر ا بعة

نشأت هذه التجربة على أساس مزج اللون الأصفر والأخضر وما ينتج عنهما من تدرجات، ومزج اللون الأخضر باللون البنفسجي وما ينتج عنهما من تدرجات لونيه إلى جانب استخدام اللون الأبيض. (نفس التجربة الأولى إلا أنه في هذه التجربة تم حذف اللون الأزرق، ولقد أضيف اللون الأبيض لكل من الأصفر والبنفسجي والأخضر) شكل (٦٢).

شكل (٦٢)



العمل الفني الر ا بع

شكل (٦٣)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس الخطوات السابقة في المزج (أثناء القيام بالتجربة الأولى والتجارب السـابقة) إلا أنه في هذه التجربة تم إضافة اللون الأبيض للون الأصفر والأخضر والبنفسـجي ونتج منه لون أصـفر محايد كما في المسـتطيل الأول، والأخضر المحايد بعدة تدرجات، ونتج البنفسجي المحايد الفاتح بعدة درجات أيضاً. وبدمج اللون الأخضر مع نسب قليلة من اللون البنفسجي نتج لون أخضر مائل إلى البنفسجي.

نتيجة التجر بة :

- نتج عن هذه التجربة أنه يمكن الحصول على تدرجات فاتحة من خلال استخدام اللون الأصفر، وتدرجات فاتحة من خلال استخدام اللون الأبيض، ولكن هناك فرق بين كل تدرجات، فإذا استخدم اللون الأصفر تظهر الألوان الفاتحة بإشعاعيتها (خاصيتها الإشعاعية)، بينما إذا استخدم اللون الأبيض تظهر التدرجات الفاتحة باهتة وتقل شدة وضوح الألوان ويقال في هذه الحالة إن اللون قد حيد تماماً (كما في التجربة الثالثة) حتى الأصفر الشديد الإشعاعية، فبإضـافة اللون الأبيض يصـبح محايد أصفر باهت كما في المسـتطيل الأول، أي أن الأصفر الذي يعبر عن الضوء قابل لأن يصبح محايد أصفر.

- وكذلك تستنتج الباحثة نفس النتائج التي تم الوصول إليها في التجربة الأولىمن حيث التدرج اللوني، ومن حيث القيمة البعدية للون ومن حيث الحركة التقديرية التي ظهرت في الخطة اللونية (راجع نتائج التجربة الأولى، النتيجة الثالثة والرابعة والخامسة).

تطبيق التجر بة :

تم تطـبيق هذه التجربة القائمة على أسـ ـاس اللون الأصـفر والأخضـر والبنفسجي وبإضافة اللون الأبيض وما ينتج من تدرجات لونية في عمل فني يحقق الحركة التقديرية.

العمل الفني الرابع : شكل (٦٣).

أبعاد العمل الفني : ٩٢سم × ٦١سم.

الشكل العام : مستطيل.

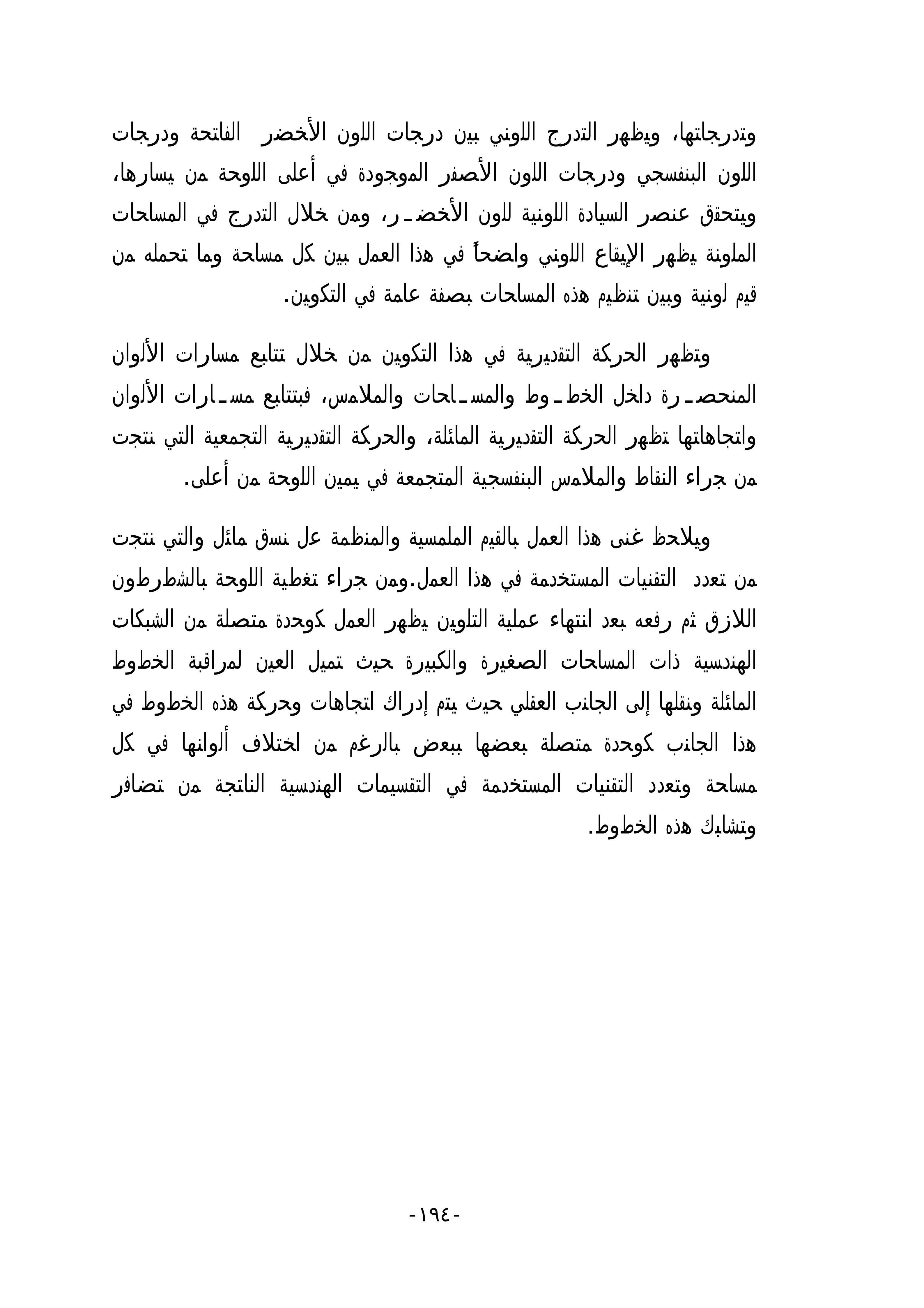
الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكـروم اللـوني السـابق تحضيره في التجربة الرابعة شكل (٦٢).

الخامات المستخد مة : ألوان زيت، سفنجة، فرش، ألوان بخاخ، رول، ورق لازق (شطرطون).

وصف العمل الفني : اتبعت الباحثة نفس التقنيات المستخدمة في العمل الفني الثالث ففي هذا العمل تم بخ وتلوين الأرضية باللون الأخضر الفاتح وبعد ذلك وضع الشطرطون (الورق اللازق) على هيئة خطوط هندسية مائلة إلى اليمين وإلى اليسار فنتجت أشكال هندسية مثلثات ومعينات ومتوازيات أضلاع أيضاً ثم وضعت الألوان على سطح اللوحة باستخدام الفرشاة والرول والسفنجة وأحياناً مباشرة من الأنبوب كما في المثلث الأفقي الذي يتوسط اللوحة والممتد من اليمين إلى اليسار.

ويظـهر في هذا العـمل الفني القيم اللونية المتوافقة والمتدرجة والمتـكاملة أيضاً، حيث يظهر التوافق أو الانسجام بين الألوان البنفسجية والخضراء



وتدرجاتها، ويظهر التدرج اللوني بين درجات اللون الأخضر الفاتحة ودرجات اللون البنفسجي ودرجات اللون الأصفر الموجودة في أعلى اللوحة من يسارها، ويتحقق عنصر السيادة اللونية للون الأخضـر، ومن خلال التدرج في المساحات الملونة يظهر الإيقاع اللوني واضحاً في هذا العمل بين كل مساحة وما تحمله من قيم لونية وبين تنظيم هذه المساحات بصفة عامة في التكوين.

وتظهر الحركة التقديرية في هذا التكوين من خلال تتابع مسارات الألوان المنحصـرة داخل الخطـوط والمسـاحات والملامس، فبتتابع مسـارات الألوان واتجاهاتها تظهر الحركة التقديرية المائلة، والحركة التقديرية التجمعية التي نتجت من جراء النقاط والملامس البنفسجية المتجمعة في يمين اللوحة من أعلى.

ويلاحظ غنى هذا العمل بالقيم الملمسية والمنظمة عل نسق مائل والتي نتجت من تعدد التقنيات المستخدمة في هذا العمل.ومن جراء تغطية اللوحة بالشطرطون اللازق ثم رفعه بعد انتهاء عملية التلوين يظهر العمل كوحدة متصلة من الشبكات الهندسية ذات المساحات الصغيرة والكبيرة حيث تميل العين لمراقبة الخطوط المائلة ونقلها إلى الجانب العقلي حيث يتم إدراك اتجاهات وحركة هذه الخطوط في هذا الجانب كوحدة متصلة بعضها ببعض بالرغم من اختلاف ألوانها في كل مساحة وتعدد التقنيات المستخدمة في التقسيمات الهندسية الناتجة من تضافر وتشابك هذه الخطوط.

التجربة الخامسة

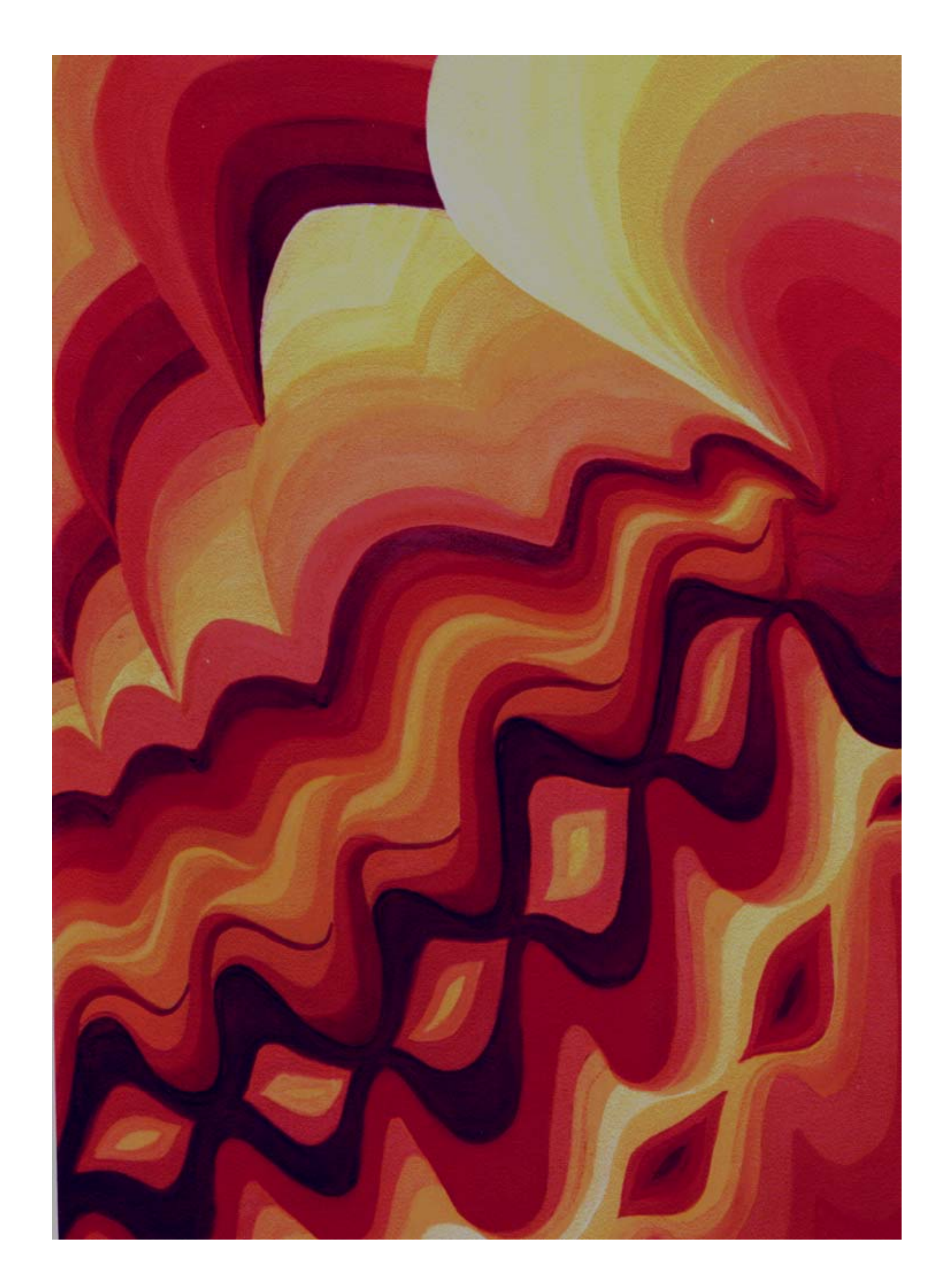
نشأت هذه التجربة القائمة على أساس تدرج ومزج لونين رئيسيين هما الأصفر والأحمر وما ينتج عنهما من تدرجات لونية برتقالية مع استخدام اللون الأبيض أيضاً، شكل (٦٤).

شكل (٦٤)



العمل الفني الخا مس (أ)

شكل (٦٥)



العمل الفني الخا مس (ب)

شكل (٦٦)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس الخطوات الإجرائية السابقة في مزج الألوان وتدرجها إلا أنه في هذه التجربة تم إضافة اللون الأبيض فقط للون الأصفر وذلك لغرض الحصول على تدرجات عديدة من اللون الأصفر ما بين فاقعة ومحايدة.

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة من هذه التجربة أن هناك ألواناً برتقالية مائلة إلى الصفرة وبرتقالية مائلة إلى الحمرة.

- إن اللون الأبيض حيد اللون الأصـفر كما هو ظاهر في المسـتطيل الأول والثاني.

- بالرغم من أن صفة اللون الأحمر التقدم والانتشار إلا أنه في هذه التجربة وكما يظهر للمشاهد يتضح أن اللون الأصفر بتدرجاته ظهر بصفة التقدم والانتشار أكثر من اللون الأحمر؛ وذلك لأن اللون الأصفر في سلم الطيف الشمسي هو أول الألوان المشعه والتي تخرج من المنشور في خطوط مستقيمة أما اللون الأحمر فهو يأتي بعد اللون البرتقالي في سلم الطيف الشمسي وهو يقترب من اللون البنفسجي. وكذلك لأن اللون الأصفر تردد موجته الضوئية أعلى من تردد الموجة الضوئية للون الأحمر. ويمكن القول أنه إذا تواجد اللون الأصـفر مع الأحمر فيمكن استغلال اختلاف أطوال موجتيهما في التعبير عن الخصـائص البعدية حيث يعبر الأصفر عن الضوء ويعبر الأحمر القاتم (الشديد القتومة) عن الظل كما يظهر في هذه الخطة.

- من خلال هذه الخطة تميل العين لمراقبة أولاً حركة اللون الأصفر من خلال تتابع مسـارات الألوان المتجه من أعلى إلى أسـفل وعلى حسب خصـائص الألوان العلمية تنشـأ حركة تقديرية ويسـتدل عليها من اتجاه

حركة اللون (نفس نتائج التجربة الأولى والسابقة من حيث الاستدلال على الحركة التقديرية من خلال الخطة اللونية).

- يمكن القول أن نتيجة هذه التجربة تطابق نتائج التجارب السابقة تقريباً إلا أنه في هذه التجـربة يعبر الأحـمر القاتم عن الارتداد وخاصـة الألوان الحمراء شديدة القتومة كما يظهر في الخطة بالرغم من أن هذا اللون له القدرة على التعبير عن التقدم والانتشار إذا كان أحمر فاقعاً ويشترط وجوده دون اللون الأصفر.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس مزج وتدرج لونين أساسيين فقط هما الأصفر والأحمر وما ينتج عنهما من تدرجات لونية برتقالية في عملين فنيين يحققان الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الخا مس (أ): شكل (٦٥).

أبعاد العمل : ٩٢سم × ٦٢ سم.

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في عملية البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية:المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة الخامسة شكل (٦٤).

الخامات المستخد مة : ألوان زيت، لوحة، فرش.

وصف العمل الفني : يعبر هذا التكوين عن مجموعة من الأشكال والخطوط المنحنية ذات الألوان المنسجمة من تدرجات الألوان الصفراء الفاتحة والقاتمة والألوان البرتقالية والألوان الحمراء، وأيضاً الألوان المتباينة بين الألوان الحمراء القاتمة والصفراء المحايدة والصفراء الفاقعة والقاتمة. وتظهر الألوان المتدرجة

بوضوح من أعلى العمل إلى أسفله، حيث ينشأ هذا العمل على أساس علاقة التدرج اللوني بين اللون الأصفر والأحمر وما ينتج عنهما من تدرجات برتقالية مائلة إلى الصفر ومائلة إلى الحمرة، ويظهر الإيقاع اللوني بوضوح من جراء هذه التدرجات ويستدل على الحركة التقديرية في هذا التكوين من خلال اتجاهات ومسارات الألوان والتي تظهر على نسق موجي ودائري، حيث يظهر النسق العام للتكوين بمظهر الحركة التقديرية الموجية والدائرية أيضاً والتي نشأت من خلال القيم اللونية المتدرجة والمنسجمة والمتباينة.

العمل الفني الخا مس (ب): شكل (٦٦).

أبعاد العمل : ١٠٠ سم × ٧٥ سم.

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكروم اللوني الســـابق تحضيره في التجربة الخامســة شكل (٦٤).

الخامات المستخد مة : ألوان زيت، ألوان سيراميك، ريليف، بخاخ، لوحة، فرش، شطرطون، مدق، قالب دائري.

وصف العمل الفني : يعبر هذا التكوين عن مجموعة الألوان المتوافقة والمتدرجة والمتباينة والمحصورة داخل أشكال وملامس وبقع لونية ذات طابع هندسي - ولقد استخدمت الألوان الساخنة بجميع تدرجاتها في هذا العمل الفني مثل الأصــفر والبرتقالي والأحمر بجميع تدرجاته الفاتحة والقاتمة، وتظــهر الحركة التقديرية في هذا العمل الفني نتيجة تجاور المساحات اللونية والتي تحمل عدة قيم لونية كالتوافق اللوني الظاهر بين الأحمر والأصفر وتدرجاتهما البرتقالية، والتدرج اللوني ما بين الألوان الثلاثة، والتباين اللوني بين الأحمر القاتم والأصفر الفاتح.

ويظهر دور التقنيات المستخـدمة في هذا العمـل الفني في استحداث اتجاهات الحركة التقديرية، حيث استخدمت تقنية الريليف والذي يلاحظ كخطوط في حركة التفافية باللون الأصفر في المساحات الخطية الصفراء. كما استخدمت تقنية الفرشاة والبقع اللونية والرول والمدق وبعض القوالب الدائرية، والألوان من الانبوب مباشرة والشطرطون... كل هذه التقنيات أدت إلى تعدد اتجاهات ومسارات الألوان والبقع اللونية الساخنة والمتدرجة والمتوافقة والمتباينة، مما أدى إلى إضفاء الحيوية والنشاط داخل هذا العمل الفني. ومن أهم الحركات التقديرية التي تظهر بوضـوح في هذا العمل الحركة التقديرية الدائرية، والحركة التقديرية المائلة، والحركة التقديرية الرأسية والحركة التقديرية الحلزونية.

وباختصار شديد يمكن القول أن الحركة التقديرية التي كانت في الخطة تتجه نحو الاتجاه الرأسي من أعلى إلى أسفل بينما في العمل الفني الخامس (أ) كانت الحركة التقديرية حركة موجية، بينما في العمل الفني الخامس (ب) ظهرت أنواع عديـدة من الحـركة التقديرية كالدائرية والحلزونية والرأسـية والأفقية والمائلة ويوصف النسق العام لهذا التكوين بأنه يعبر عن الحركة التقديرية المائلة.

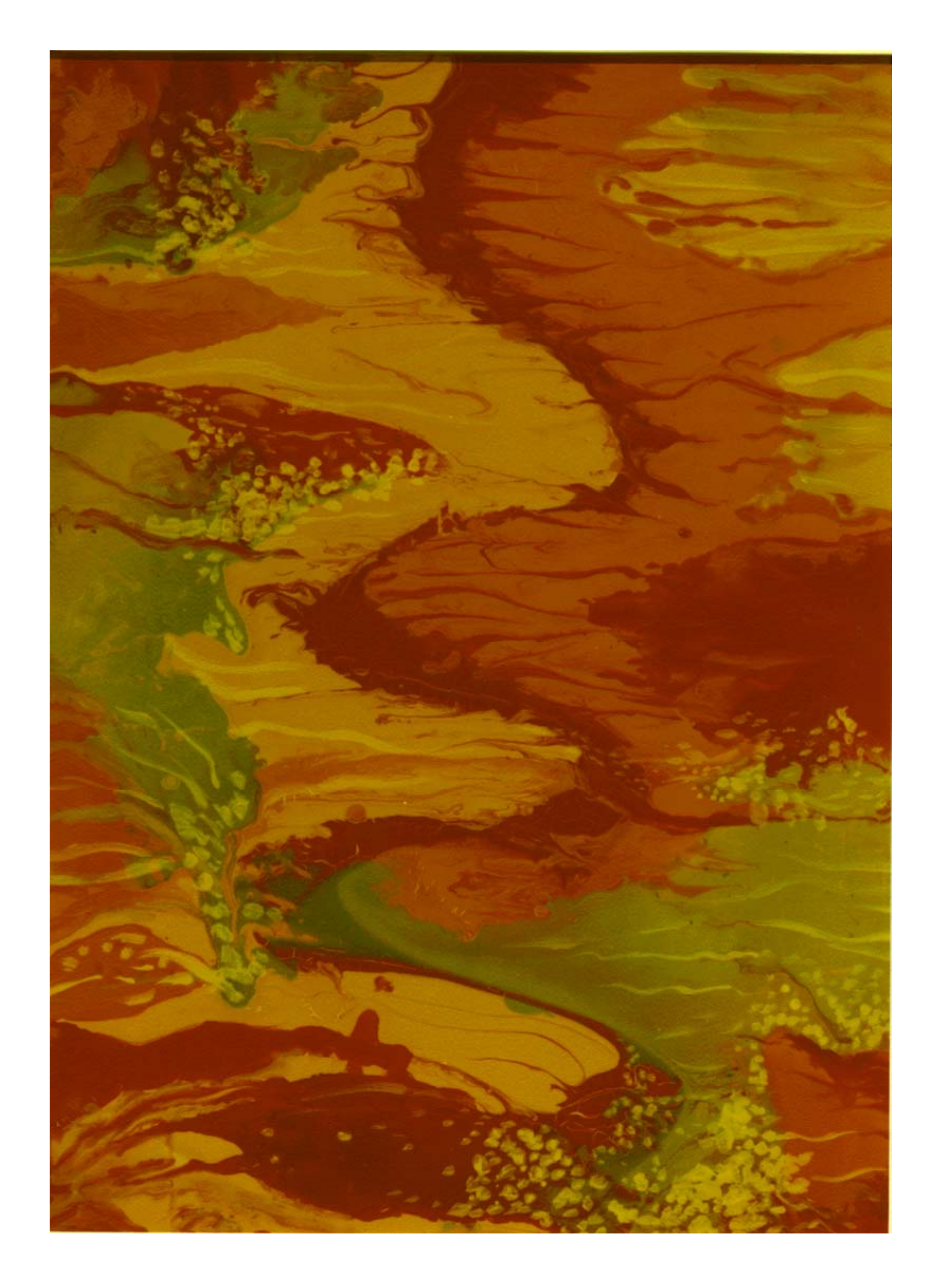
التجر بة السا د سة

نشأت هذه التجربة القائمة على أساس مزج وتدرج لونين أساسيين هما الأصفر والأحمر وما ينتج عنهما من تدرجات برتقالية بالإضافة إلى استخدام اللون الأخضر الفاتح المائل إلى الصفرة (الفسفوري) (نفس التجربة الخامسة إلا أنه تم استبدال اللون الأبيض بالأخضر المائل إلى الصفرة - الفسفوري -)، شكل (٦٧).

شكل (٦٧)

العمل الفني السا د س

شكل (٦٨)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس الخطوات السابقة في التجارب وخاصة التجربة الخامسة لأنها نفس الألوان التي في التجربة السـادسة (الحالية) إلا أنه تم استبدال اللون الأبيض المستخدم في التجربة الخامسة بالأخضر الفسـفوري المائل إلى الصفرة وذلك لغرض الحصول على تدرجات لونية فاتحة لها خاصة إشعاعية كما يظهرفي المستطيل الأول والثاني والثالث والرابع (وليست ألواناً فاتحة محايدة كما في التجربة الخامسة التي نتجت عن إضافة اللون الأبيض).

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة أنه إذ وجد لون فرعي في خطة لونية تقوم على ألوان أساسية فقط تتحقق علاقة التكامل اللوني، فبإضافة الأخضر الفستقي المائل إلى الصفرة نتجت علاقة التكامل اللوني مع تدرجات الأحمر والتي لم تتحقق في التجربة الخامسة نتيجة انحسار وفقدان اللون الأخضر.
- تتطابق نتائج التجربة الحالية مع نتائج التجربة الأولى والتجربة الخامسة من حيث الخصـائص البعدية للألوان كالأصفر والأحمر، ومن حيث تدرج الألوان، ومن حيث حركة اللون التي يسـتند عليها من خـلال اتجاهات مسـارات الألوان التي تسـير من أعلى إلى أسـفل، ومن حيث تحقيق القيم اللونية في الخطة قبل التعبير حيث ظهر في هذه الخطة قيم التدرج والتوافق والتباين والتكامل اللوني.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على مزج وتدرج لونين أساسيين الأصفر والأحمر بالإضافة إلى اللون الفسفوري الأصفر المائل إلى الخضرة في عمل فني يحقق الحركة التقديرية.

العمل الفني الساد س : شكل (٦٨).

أبعاد العمل : ٩٢سم ×٦٢سم.

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية :المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة السادسة شكل (٦٧).

الخامات المستخد مة : ألوان مائية قوامها سائل – إبريق – فرشاه – لوحة.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن حركة موجية ذات ألوان متدرجة ومتباينة ومتوافقة ومتكاملة أيضاً، ولقد استخدمت في هذا العمل تقنية إسالة الطلاء وصب اللون من الإبريق والتي نتج عنها الحركة الموجية الرأسية ذات اللون الأحمر الواقعة في منتصف اللوحة، وعند إسالة الألوان بهذه الطريقة لابد من تحريك اللوحة يميناً ويساراً وإلى أعلى وإلى أسفل للحصول على هذه الحركة الموجية، وينتج من جراء هذه التقنية تلك الخطوط الأفقية والتي أظهرت قيماً جمالية نتيجة تجاور الألوان وتوافقها وتبيانها وتكاملها، إلى جانب استخدام الفرشاة للتأكيد على بعض الخطوط وتواجدها وبعض الملامس وبعض التمويجات اللونية. ويمكن إدراك النسق العام للحركة التقديرية الموجية الرأسية وغيرها من الحركات كالأفقية والرأسية والتجمعية من خلال تتابع مسارات العناصر الملونه كالخطوط والمساحات والملامس والنقاط وما ينشأ عن تجاورها من قيم لونية.

وباختصار شديد يلاحظ أن الحركة التقديرية في الخطة اللونية تسير من الأعلى إلى الأسفل، وفي التكوين في العمل الفني يلاحظ أن الحركة التقديرية تتجه في مسارات لونية موجية.

التجربة السابعة

نشأت هذه التجربة على أساس مزج لونين أساسيين هما الأصفر والأحمر وما ينتج عنهما من تدرجات برتقالية بالإضافة إلى اللون الأخضر الفرعي وما ينتج عنه من تدرجات بعد مزجه بالأصفر (نفس ألوان التجربة السادسة إلا أن الأخضر المستخدم في هذه التجربة السابعة أخضر قاتم وتم تدريجه بالأصفر)، شكل (٦٩).

شكل (٦٩)

العمل الفني السا بع

شكل (٧٠)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس خطوات التجارب السـابقة في المزج وخاصـة التجربة الخامسة والسـادسة لأنها نفس الألوان، ولكن في هذه التجربة تم إضافة اللون الأخضـر القاتم ومزجه بالأصـفر للحصـول على تدرجات عديدة من الألوان الصفراء المائلة إلى الخضرة والألوان الصفراء البرتقالية التي نتجت من مزج الأصفر بالأحمر.

نتيجة التجر بة :

- نفس نتائج التجارب السابقة وخاصة التجربة الخامسة والتجربة السادسة، وذلك لأنه تم في هذه التجربة استخدام نفس الألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء بالإضافة إلى الأخضر وتدرجاته المائلة إلى الأصفر.

- تتطابق نتائج هذه التجربة بنتائج التجارب السابقة من حيث تدرجات الألوان الفاتحة والقاتمة ومن حيث الحركة التقديرية اللونية التي تحققت في هذه الخطة. إلا أنه في هذه الخطة تظهر حركة اللون متجهة إلى الأعلى وإلى الأسفل وذلك لأن اللون الأصفر متوسط القيم اللونية الحمراء والقيم اللونية الصفراء فتسير العين إلى الأعلى وإلى الأسفل لمراقبة حركة اللون انطلاقاً من اللون الأصفر ذو الإشعاعية العالية.

- كذلك من حيث الخصائص البعديه يظهر اللون الأصفر وكأنه منتشر ويليه اللون الأحمر، أما اللون الأخضر فهو يظهر مرتداً إلى الوراء وذلك بسبب اختلاف أطوال موجات الألوان الثلاثة.

- ساعدت هذه الخطة على تحديد العديد من القيم اللونية التي يمكن استغلالها في التعبير الفني مثل التكامل اللوني والتوافق اللوني والتدرج اللوني والتباين اللوني أيضاً.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على مزج وتدرج ثلاثة ألوان الأصفر والأحمر والأخضر في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني السا بع : شكل (٧٠).

أبعاد العمل : ٧٨سم × ٦٢سم.

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في عملية البناء اللوني المجرد.

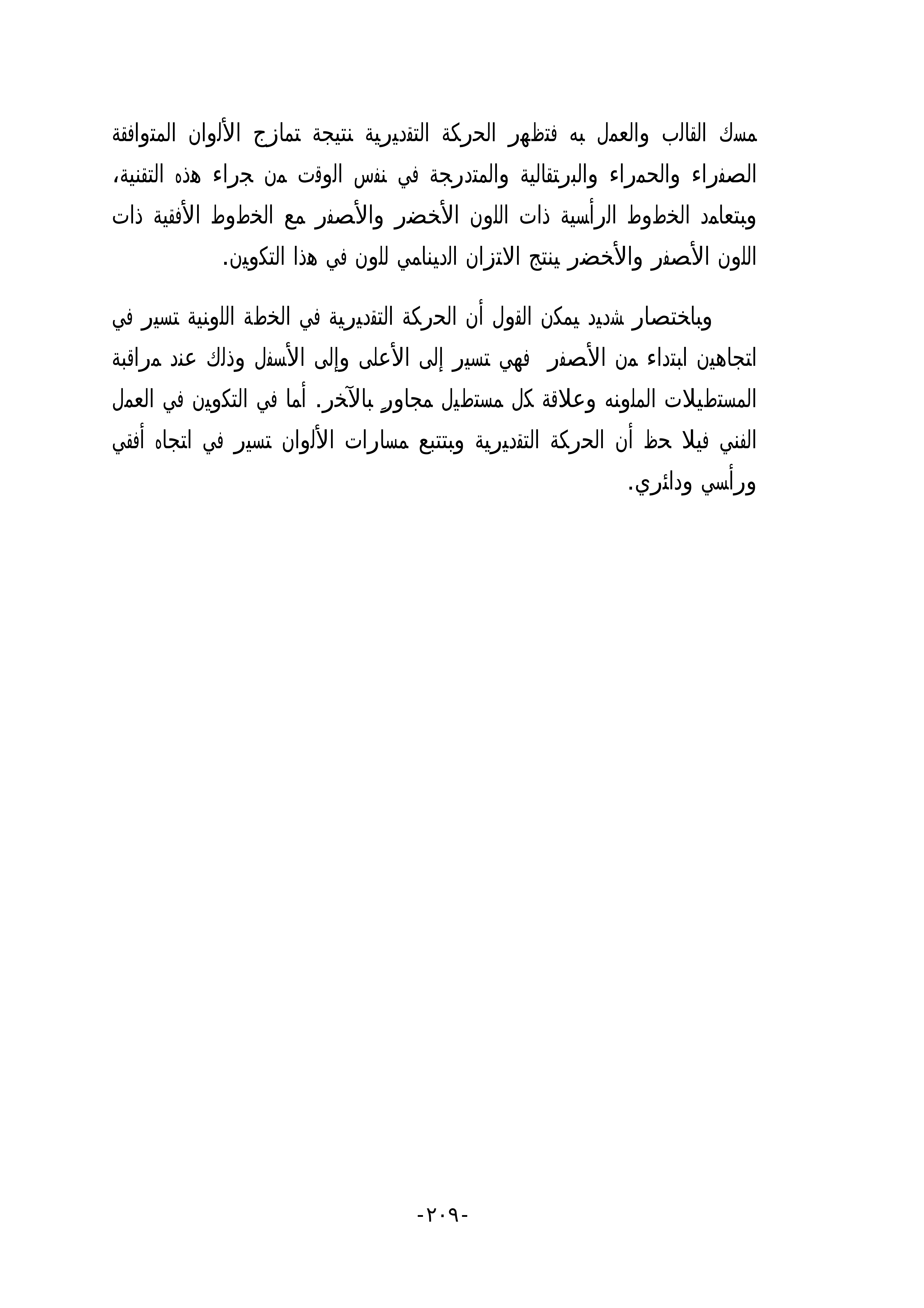
الخطة اللونية :المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة السابعة شكل (٦٩).

الخامات المستخد مة : ألوان زيت – رول – لوحه – قالب دائري.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة من الأشكال والملامس والخطوط والتي تحمل قيماً لونية متدرجة ومتوافقة ومتباينة ومتكاملة، حيث يظهر التوافق اللوني من خلال الألوان البرتقالية والصفراء بتدرجاتها، وكذلك الألوان الخضراء والصفراء وكذلك الألوان الحمراء والبرتقالية، ويظهر بوضوح عنصر السيادة اللونية للون البرتقالي المائل إلى الحمرة، ويظهر التدرج واضحاً بين تدرجات الأصفر والأخضر والأحمر والبرتقالي حيث يحقق هذا التدرج قيم الإيقاع اللوني.

ولقد استخدم في هذا العمل تقنية الرول بطريقة أفقية ورأسية على الألوان الخضراء والصفراء ومن خلال تتبع مسارات الألوان تظهر الحركة الرأسية والأفقية المتمثلة في خطوط صفراء وخضراء.

أما القالب الدائري فقد استخدم في التعبير عن هذه الأشكال الدائرية ذات اللون الأحمر والبرتقالي والأصفر، ولكنها نتجت من حركة عضوية التفافيه عند



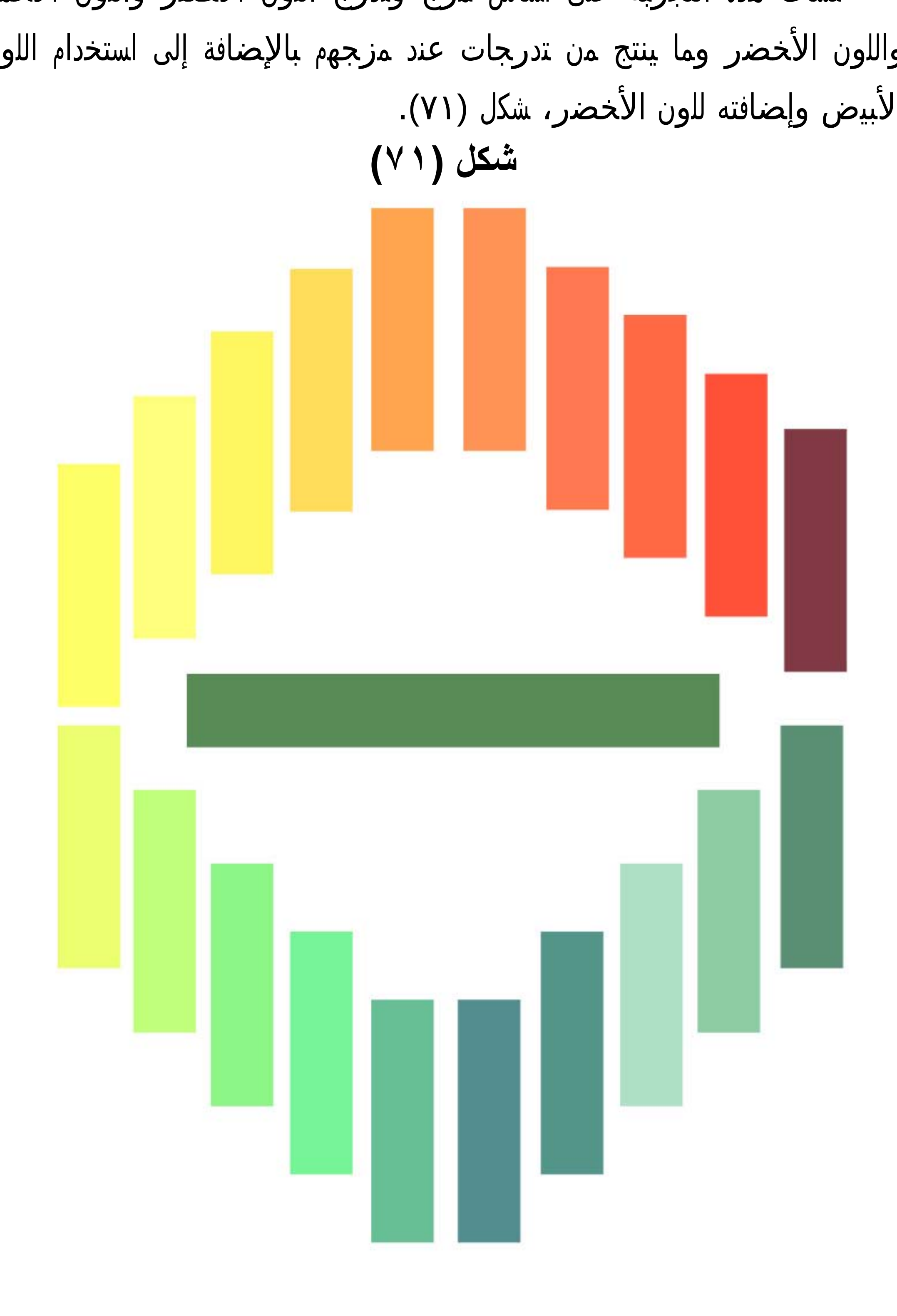
مسك القالب والعمل به فتظهر الحركة التقديرية نتيجة تمازج الألوان المتوافقة الصفراء والحمراء والبرتقالية والمتدرجة في نفس الوقت من جراء هذه التقنية، وبتعامد الخطوط الرأسية ذات اللون الأخضر والأصفر مع الخطوط الأفقية ذات اللون الأصفر والأخضر ينتج الاتزان الديناميي للون في هذا التكوين.

وباختصار شديد يمكن القول أن الحركة التقديرية في الخطة اللونية تسير في اتجاهين ابتداء من الأصفر فهي تسير إلى الأعلى وإلى الأسفل وذلك عند مراقبة المستطيلات الملونه وعلاقة كل مستطيل مجاور بالآخر. أما في التكوين في العمل الفني فيلا حظ أن الحركة التقديرية وبتتبع مسارات الألوان تسير في اتجاه أفقي ورأسي ودائري.

التجربة الثامنة

نشأت هذه التجربة على أساس مزج وتدرج اللون الأصفر واللون الأحمر واللون الأخضر وما ينتج من تدرجات عند مزجهم بالإضافة إلى استخدام اللون الأبيض وإضافته للون الأخضر، شكل (٧١).

شكل (٧١)



العمل الفني الثا من

شكل (٧٢)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس خطوات التجارب السابقة في المزج والتدرج وخاصة التجربة السابعة، وذلك لأن هذه التجربة الحالية قامت على نفس ألوان التجربة السابعة إلا أنه في هذه التجربة الحالية تم إضافة اللون الأبيض للون الأخضر وذلك لغرض الحصول على تدرجات متعددة فاتحة (محايدة) من اللون الأخضر.

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة نفس نتائج التجربة السابعة من حيث قيم التدرج ومن حيث الخصائص البعدية للون الأصفر والأحمر والأخضر ومن حيث الحركة التقديرية التي يحققها اللون في الخطة، إلا أنه في هذه التجربة تم إضافة اللون الأبيض إلى اللون الأخضر، لذا فإن الأخضر الممزوج بنسب من الأبيض يقال عنه أنه أخضر محايد فاتح ويقال أن اللون الأخضر قد حيد.
- إن الألوان المحايدة تساعد في ظهور قيم متعددة من علاقات التوافق اللوني، وذلك لأن هذه العلاقات ستنشأ بين الألوان المتوافقة وبين تدرجاتها مثل الحمراء والخضراء، وكذلك بين درجاتها المحايدة الخضراء أيضاً.
- ساعدت هذه الخطة على تحديد قيم عديدة يمكن استغلالها في التعبير الفني كالتوافق اللوني والتكامل والتدرج والتباين.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس مزج تدرج ثلاثة ألوان وهي الأصفر والأحمر والأخضر وبالإضافة إلى الألوان الخضراء المحايدة بواسطة اللون الأبيض في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الثا من : شكل (٧٢).

أبعاد العمل : ٧٨سم × ٦٢ سم.

الشكل العام : مستطيل.

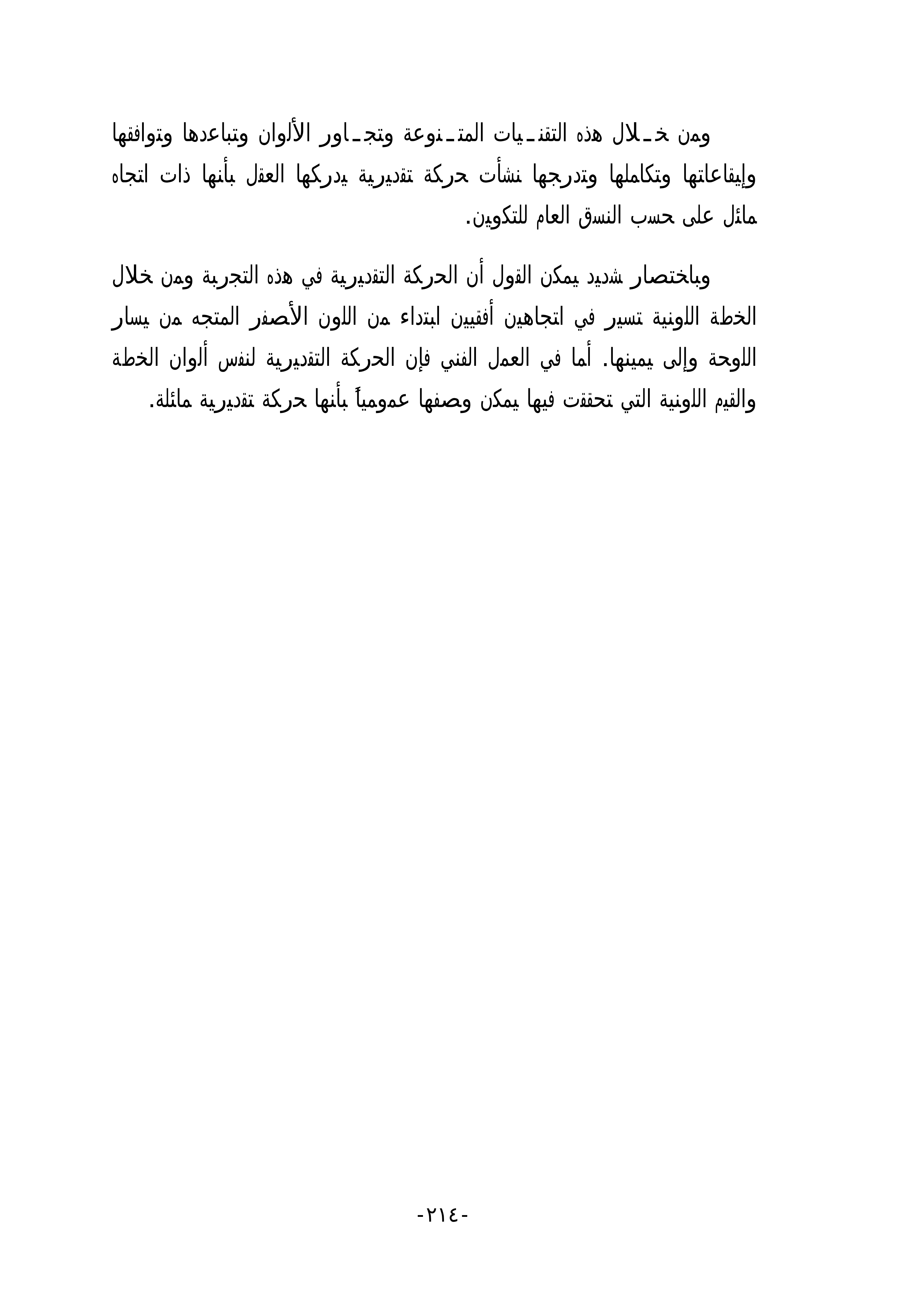
الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية :المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة الثامنـة شكل(٧١).

الخامات المستخد مة : رول، لوحة، ألوان زيت، سكين، ملعقة، شطرطون، (ورق لازق).

وصف العمل الفني : يعبر هذا التكوين عن مجموعة أشكال هندسية ملونه نتجت عن وضع الشطرطون بعد تلوين اللوحة أولاً باللون الأصفر القاتم المائل إلى الخضرة، وبعد ذلك نتجت شبكات هندسية تحمل قيماً لونية داخل مساحاتها كالألوان المنسجمة أو المتوافقة والألوان المتدرجة والمتكاملة والمتباينة، وتظهر السيادة اللونية للون الأصفر وتظهر علاقات التكامل أيضاً بين الألوان الخضراء والحمراء وتدرجاتها، وتظهر علاقات التوافق بين الأخضر والأصفر وتدرجاتها وكذلك بين الأحمر والأصفر. ويمكن وصف النسق العام للحركة في هذا التكوين بأنها حركة تقديرية مائلة وذلك عن طريق تتبع مسارات الألوان في العناصر والخطوط والمساحات والملامس والتي نتجت من تنوع التقنيات في هذا العمل.

ومن أهم التقنيات المستخدمة في العمل تقنية الرول والملعقة والسكين والتي خلفت من جراء استخدامها تمازج وتداخل بين الألوان، ومن خلال هذا التمازج والتداخل يستدل على القيم اللونية كالتوافق والتباين ..... إلخ.



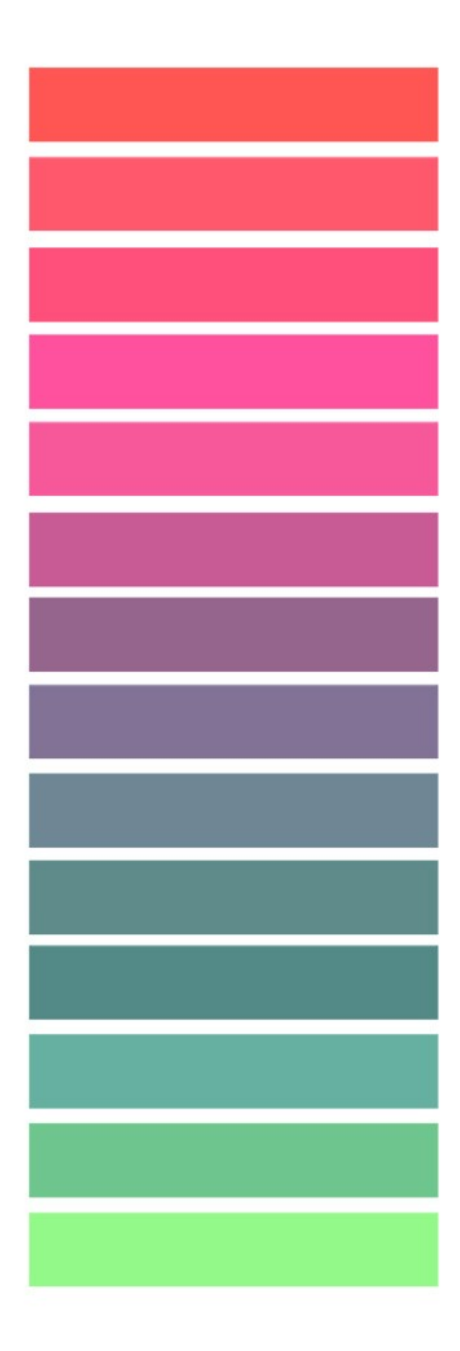
ومن خـلال هذه التقنـيات المتـنوعة وتجـاور الألوان وتباعدها وتوافقها وإيقاعاتها وتكاملها وتدرجها نشأت حركة تقديرية يدركها العقل بأنها ذات اتجاه مائل على حسب النسق العام للتكوين.

وباختصار شديد يمكن القول أن الحركة التقديرية في هذه التجربة ومن خلال الخطة اللونية تسير في اتجاهين أفقيين ابتداء من اللون الأصفر المتجه من يسار اللوحة وإلى يمينها. أما في العمل الفني فإن الحركة التقديرية لنفس ألوان الخطة والقيم اللونية التي تحققت فيها يمكن وصفها عموماً بأنها حركة تقديرية مائلة.

التجربة التاسعة

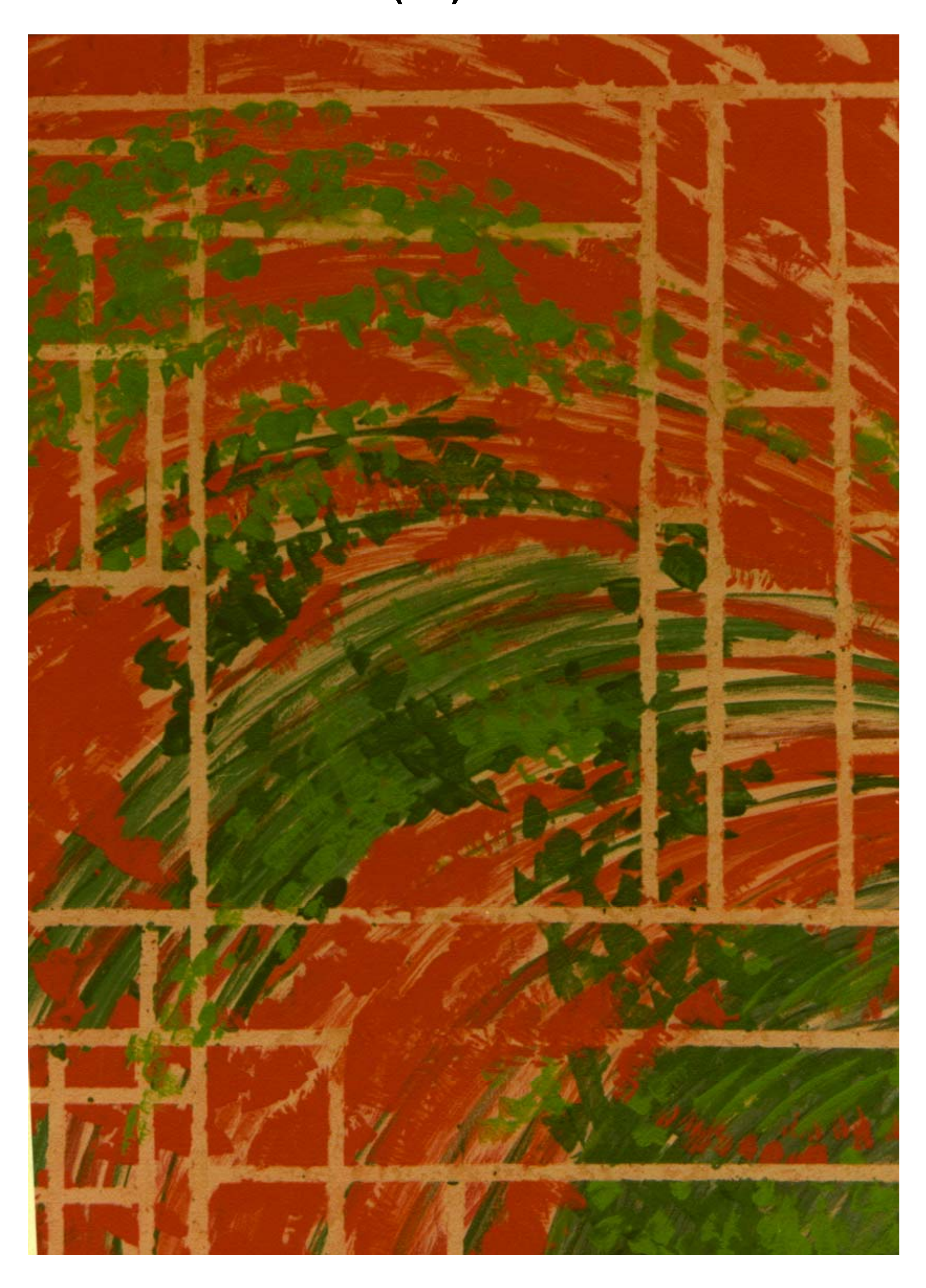
نشأت هذه التجربة على أساس تدرج وتمازج لونين هما الأحمر الفوشي والأخضر وتدرجاتهما، بالإضافة إلى نسبة من الأصفر الفسفوري، شكل (٧٣).

شكل (٧٣)



العمل الفني التا سع

شكل (٧٤)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس خطوات التجربة السابقة في مزج وتدرج الألوان من الأحمر الفوشي إلى الأخضر، ويظهر في هذه التجربة أن الألوان الخضراء كلما اقتربت من الحمراء تميل إلى أن تكون مقتربة إلى اللون البنفسجي أيضاً، وذلك لأن اللون الأخضر يتواجد فيه كمية لا بأس بها من اللون الأزرق والذي ساعد في هذه التجربة على ظهور اللون البنفسجي، ومن خلال إضافة نسبة قليلة جداً من اللون الأصفر الفاتح الفسفوري ومزجه باللون الأحمر الفوشي ظهر اللون الأحمر ذو الخاصية الإشعاعية العالية، وبإضافة الأصفر الفاتح الفسفوري إلى اللون الأخضر في الثلاث المستطيلات الأخيرة أدى إلى إشعاعية هذه الألوان الخضراء في المستطيلات الثلاثة وخاصة في المستطيل الأخير وما قبله.

نتيجة التجر بة :

- استنتجت الباحثة أن نتائج هذه التجربة تتطابق مع نتائج التجارب السابقة بالرغم من تغير ألوان هذه التجربة عن التجارب السابقة التي نتجت من تمازج اللون الأصفر باللون الأخضر والأحمر والأزرق. وفي هذه التجربة تم التمازج والتدرج بين اللون الأحمر الفوشي واللون الأخضر، أي لون أساسي وآخر فرعي، وبدمج اللون الأصفر الفاتح الفسفوري باللون الأحمر واللون الأخضر (بإضافة نسب ضئيلة جداً) نتجت الألوان المشعة الحمراء والألوان المشعة الخضراء.

- وتتطابق أيضاً نتيجة هذه التجربة مع نتائج التجارب السابقة من حيث حركة اللون الرأسية التي تسير من أعلى إلى أسفل؛ وذلك لأن إشعاعية اللون الأحمر أعلى من إشعاعية اللون الأخضر؛ لذا تميل العين إلى أن تراقب هذه الحركة ابتداء من الأحمر الفوشي الصارخ والمتقدم، وتظهر الخصائص البعدية بين الألوان الحمراء والألوان الخضراء، فاللون الأحمر

هنا يعبر عن التقدم والانتشار بينما يعبر اللون الأخضر والبنفسجيات المائلة إلى الخضرة والمائلة إلى الحمرة عن الارتداد.

- كما ساعدت هذه الخطة في تحديد القيم اللونية التي يمكن استغلالها في التعبير الفني مثل قيم التوافق اللوني، والتدرج اللوني ، والتكامل اللوني ، والتباين اللوني أيضاً.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس تدرج ومزج لونين أحدهما أساسي وهو الأحمر الفوشي الصارخ والآخر فرعي وهو الأخضر وما ينتج عن مزجهما من تدرجات لونية متعددة في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية، إلا أنه في هذا العمل تم إضافة اللون الأبيض للون الأحمر الفوشي وذلك للحصول على تدرجات لونية زهرية فاتحة.

العمل الفنـي التـاسع: الشكل (٧٤).

أبعاد العمل: ٧٦ سم × ٥٦ سم.

الشكل العام: مستطيل.

الفكرة التشكيلية: أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية:المنكروم اللون السابق تحضيرة في التجربة التاسعة شكل (٧٣).

الخامات المستخد مة : لوحة، ألوان مائية، فرشاة، شطرطون (ورق لازق).

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة أشكال وخطوط وملامس تحمل قيماً لونية كالتوافق اللوني والتدرج والإيقاع والتكامل والتباين، وتظهر السيادة اللونية للون الوردي في هذا العمل، ويظهر التوافق أو الانسجام ما بين تدرجات

اللون الأحمر والأخضر، ويستدل على الحركة التقديرية في هذا التكوين من خلال تتابع مسـ ـارات الألوان واتجاهات العناصر التشكيلية كالخطـ ـوط والملامس والمساحات.. وبملاحظة مسارات الألوان الوردية والأفقية المنحنيه إلى اليمين تظهرالحركة التقديرية الدائرية والتي تتجه من اليسار إلى اليمين، ويقدر العقل نوع الحركة من خلال اتجاهات العناصر الملونه في العمل الفني، حيث يظهر في هذا التكوين الخطوط الدائرية المنحنية والتي تنشأ صورتها في الجانب العقلي ليدرك أن هذه العناصر الخطية والملمسية الملونة تميل إلى أن تكون دائرية (من قانون الإكمال والإغلاق). وكذلك هناك المسارات اللونية المتعامدة ذات اللون الزهري الفاتح والتي يصفها العقل بأنها حركة تقديرية رأسية تتعامد مع حركة تقديرية أفقية، فالمشاهد يجول ببصره في هذه الشبكة المتعامدة ليفسر اتجاهاتها وما تنطوي عليه هذه الاتجاهات من حركة تقديرية حيث ساعد في ظهور الحركة التقديرية في هذا العمل تلك التقنيات المستخدمة كالشطرطون والفرشاة وطريقة الأداء التي نتج عنها تمازج وتداخل الألوان بعضها ببعض. ويمكن وصف النسق العام لهذا التكوين بإنه ذو اتجاه حركي دائري ورأسي وأفقي. وبتعامد الاتجاهات الرأسية والاتجاهات الأفقية (يمكن مراقبة ذلك بتتبع مسارات اللون الزهري الفاتح) يتحقق في التكوين نوع من الاتزان الديناميي في العمل الفني.

وباختصار شديد يمكن القول أن الحركة التقديرية التي كانت في الخطة تتجه نحو الاتجاه الرأسي من أعلى إلى أسفل، وفي هذا العمل الفني يلاحظ أن الحركة التقديرية تقدر من خلال تتابع مسارات الألوان في الخطوط والمساحات والملامس الدائرية من اليسار إلى اليمين.

التجر بة العا شر ة

نشـأت هذه التجربة على أسـاس تمازج الألوان الباردة الزرقاء والبنفسـجية والألوان الساخنة وهي الحمراء الفوشية والوردية شكل (٧٥).

شكل (٧٥)



العمل الفني العا شر

شكل (٧٦)



وصف التجر بة :

طبقت الباحثة نفس الخطوات التجريبية السابقة عند المزج مبتدئة باللون الأحمر الفوشي، وبإضافة نسبة قليلة جداً من اللون الأزرق نتج اللون الوردي كما في المستطيل الثاني، وبتعادل نسب اللون الأحمر الفوشي مع الأزرق ينتج اللون البنفسجي المتعادل النسب، ويميل البنفسجي إلى القتومة كلما اقترب من اللون الأزرق ويميل إلى التفتح كلما اقترب من اللون الأحمر الفوشي والألوان الوردية، شكل (٧٥).

نتيجة التجر بة :

- استنتجت الباحثة أن نتائج هذه التجربة تتطابق مع نتائج التجارب السابقة بالرغم من استبدال اللون الأحمر الفوشي باللون الأصفر، واللون الأزرق باللون الأخضر، ولقد نتجت تدرجات عديدة من البنفسجيات المائلة إلى الحمرة الوردية والمائلة إلى الزرقة القاتمة. (راجع نتائج التجربة الأولى).

- من حيث الخصائص البعدية فإنه يمكن عند التعبير الفني استغلال اللون الأحمر للتعبير عن التقدم والضوء، بينما يعبر البنفسجي والأزرق عن الظل وذلك نظراً لاختلاف أطوال موجات هذه الألوان.

- نفس النتائج من حيث الحركة التقديرية التي تتجه من الأعلى إلى الأسفل نتيجة وضع المستطيلات الملونة بهذه الطريقة ابتداء من اللون الأحمر الفوشي.

- كما تساعد هذه الخطة اللونية في تحديد القيم اللونية التي يمكن استغلالها في التعبير عن الحركة التقديرية مثل التدرج اللوني والانسجام أو التوافق اللوني والتباين اللوني.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس تمازج الألوان الباردة الزرقاء والبنفسجية مع الألوان الساخنة الحمراء الفوشية وما ينشأ عن مزجهم من تدرجات لونية وردية وبنفسجية في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني العاشر : شكل (٧٦).

أبعاد العمل : ٧٦ سم × ٥٦ سم.

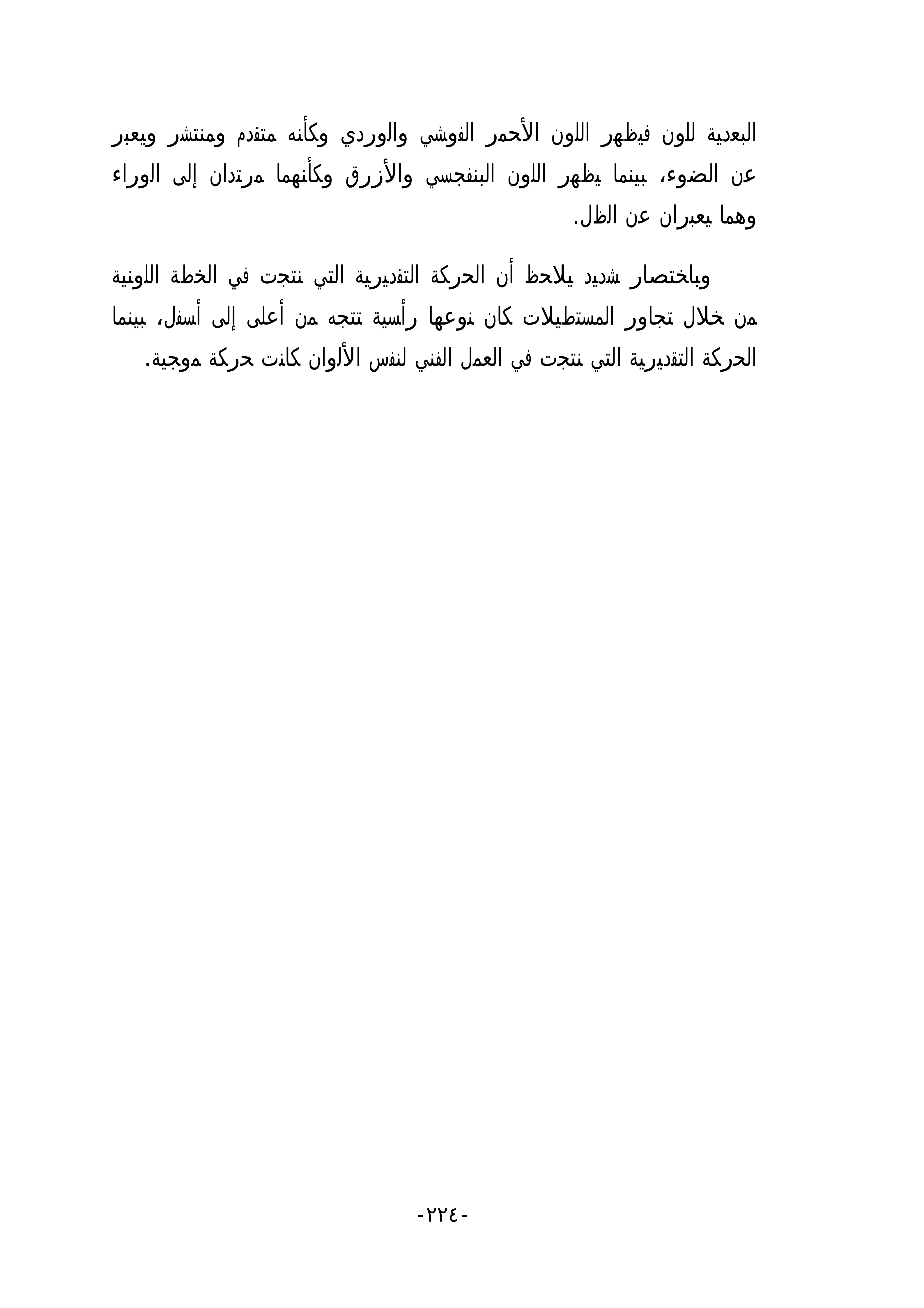
الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكـروم اللوني الذي تم تحضـيره في التجربة العاشرة شكل (٧٥).

الخامات المستخد مة : ألوان مائية قوامها سائل، إبريق، فرشاه، باثق، لوحة.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن حركة تقديرية موجية نتجت من خلال تجاور المساحات اللونية والخطوط والملامس، وما ينشأ عن هذا التجاور من توافق وتباين وتدرج، وتتحقق السيادة اللونية في هذا العمل للون الأحمر الفوشي، ولقد استخدم في هذا العمل تقنية إسالة الطلاء ونشره والتي طبقت في العمل الفني السادس. ونتيجه تحريك اللوحة إلى اليمين وإلى اليسار بعد صب الألوان وإسالتها ظهرت هذه الحركة الموجية الظاهرة من خلال توافق وتباين وتدرج الألوان. ولقد استخدمت الفرشاة للتأكيد على هذه الحركة ببعض الخطوط والملامس وتظهر داخل هذه المساحات اللونية الحركة التجمعية بين النقاط الوردية التي على يمين ويسار اللوحة، حيث يمكن ملاحظة تلك الحركة عن طريق تتبع مسارات الألوان في العناصر التشكيلية لكل من النقطة أو الخط أو المساحة. وتظهر أيضاً القيم



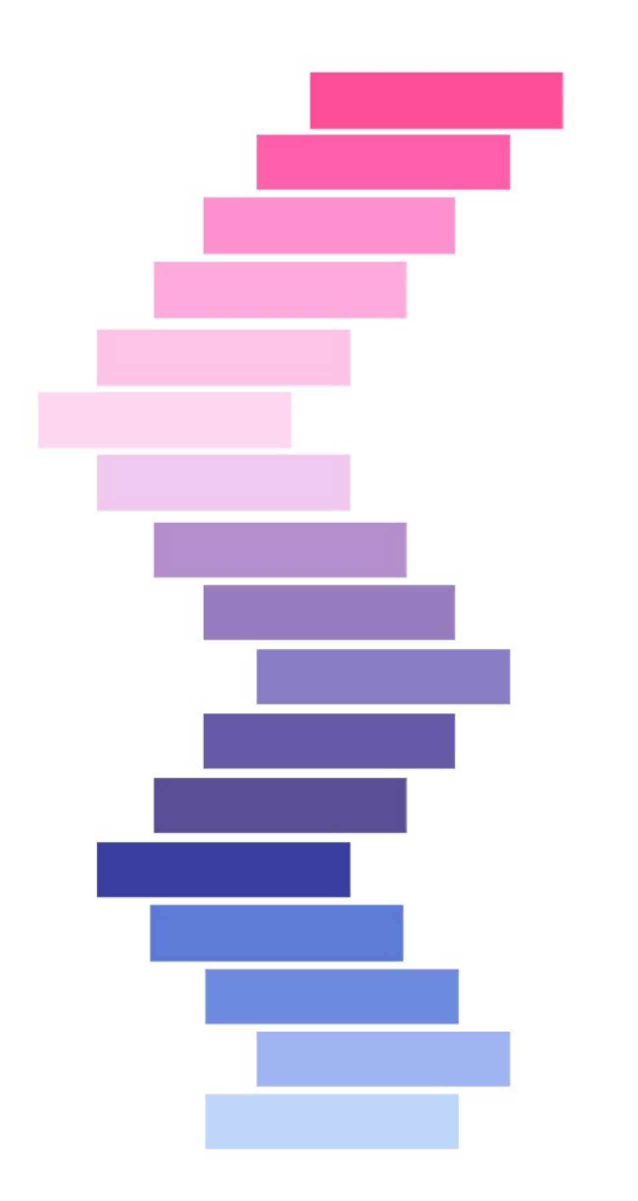
البعدية للون فيظهر اللون الأحمر الفوشي والوردي وكأنه متقدم ومنتشر ويعبر عن الضوء، بينما يظهر اللون البنفجسي والأزرق وكأنهما مرتدان إلى الوراء وهما يعبران عن الظل.

وباختصار شديد يلاحظ أن الحركة التقديرية التي نتجت في الخطة اللونية من خلال تجاور المستطيلات كان نوعها رأسية تتجه من أعلى إلى أسفل، بينما الحركة التقديرية التي نتجت في العمل الفني لنفس الألوان كانت حركة موجية.

التجر بة الحا د ية عشرة

نشأت هذه التجربة على أساس مزج وتدرج لونين رئيسيين هما الأحمر الفوشي والأزرق وما ينتج عنهما من تدرجات لونية عند مزجهما وكذلك تم إضافة اللون الأبيض للون الأحمر الفوشي واللون الأزرق واللون البنفسجي (نفس التجربة العاشرة إلا أنه فقط تم إضافة اللون الأبيض للألوان الثلاثة التي تم استخدامها في التجربة العاشرة) ، شكل (٧٧)

شكل (٧٧)



العمل الفني الحا د ي عشر

شكل (٧٨)



وصف التجر بة :

نفس خطوات التجربة السابقة العاشرة إلا أنه في هذه التجربة تم اضافة اللون الأبيض للألوان الثلاثة وذلك للحصول على تدرجات لونية عديدة محايدة فاتحة بين تدرجات الألوان الثلاثة وهي الأحمر ودرجاته المحايدة، اللون البنفسجي ودرجاته المحايدة، اللون الأزرق ودرجاته المحايدة.

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة أنه باستخدام اللون الأبيض للألوان الثلاثة التي سبق استخدامها في التجربة العاشرة تنتج ألوان محايدة متعددة تقترب من بعضها البعض كلما اقتربت من اللون الأبيض، مثل اللون الزهري الفاتح فهو يقترب من اللون البنفسجي الفاتح واللون السماوي الفاتح، وذلك لأن كمية الأبيض في الألوان الثلاثة المحايدة جداً عالية، أعلى من كمية ونسب الألوان الأصلية المستخدمة وهي الأحمر والبنفسجي والأزرق.

- تتطابق نتيجة هذه التجربة مع نتائج التجارب السابقة من حيث القيم البعدية للون ومن حيث الحركة التقديرية اللونية الظاهرة في هذه الخطة.

- تساعد هذه الخطة في تحديد القيم اللونية التي تعبر عن الحركة التقديرية والتي يمكن استغلالها في العمل الفني بتطبيق الخطة، مثل التدرج اللوني، الإيقاع اللوني، والتوافق اللوني، والتباين اللوني.

تطبيق التجر بة :

تم تطـبيق هذه التجربة القائمة على أسـ ـاس تمازج وتدرج اللون الأزرق والأحمر والبنفسجي وبإضافة اللون الأبيض للألوان الثلاثة المذكورة في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الحا د ي عشر : شكل (٧٨).

أبعاد العمل : ١٢٢سم × ٧٦سم.

الشكل العام : مستطيل.

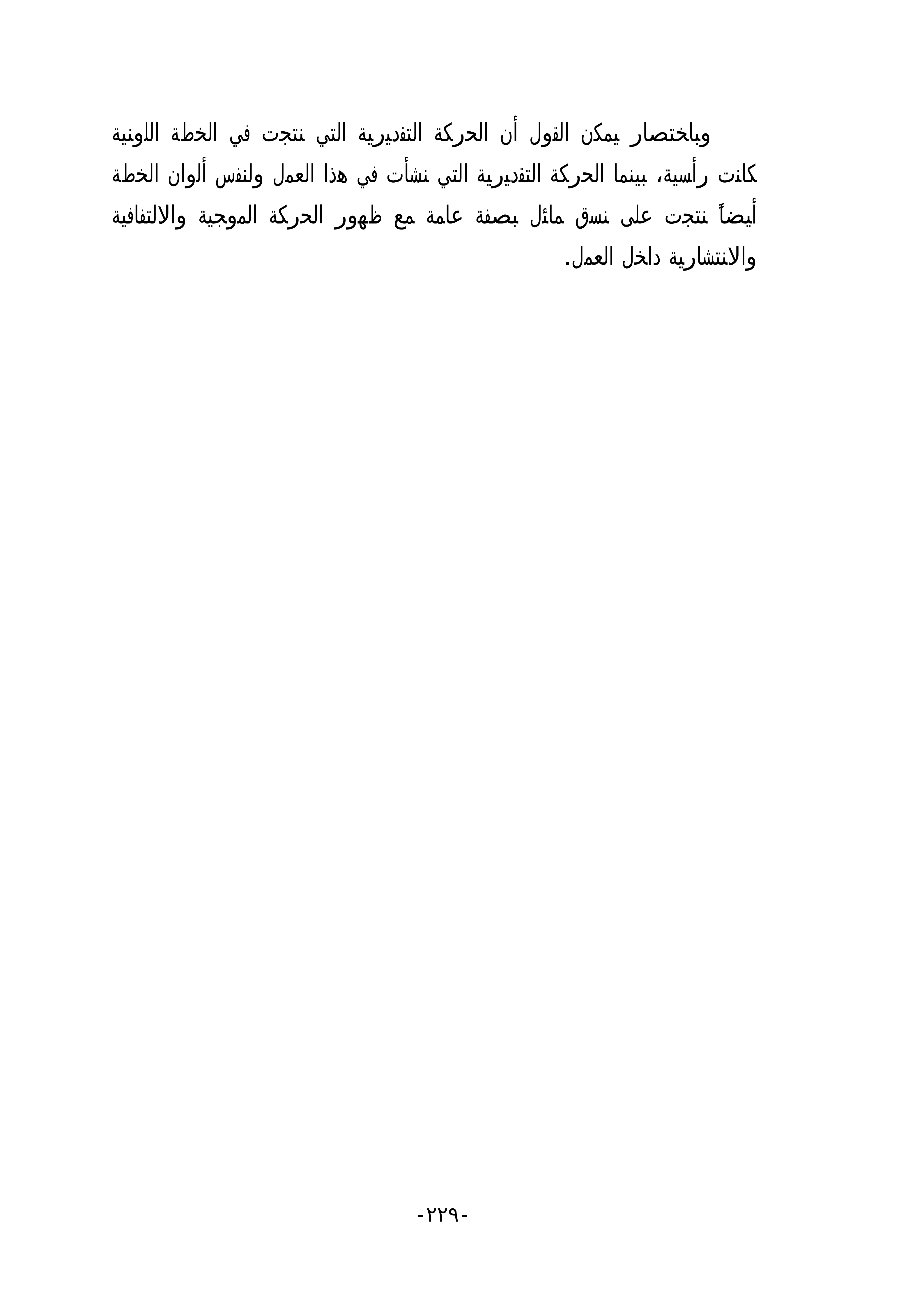
الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية :المنكروم اللوني السابق تحضـيره في التجربة الحادية عشـرة شكل(٧٧).

الخامات المستخد مة : ألوان مائية، كليرك، شطرطون، فرش، باثق، إبريق.

الوصف العام: تظهر في هذا التكوين اتجاهات الحركة من مسارات الألوان المحصورة داخل المساحات والخطوط والملامس، أي أن المظهر العام لهذه الحركة التقديرية يمكن وصفها بأنها مائلة، ويلاحظ أن العناصر التشكيلية (المساحات والملامس والخطوط) حققت قيماً لونية مثل التوافق والتباين والإيقاع والتدرج، حيث ساعدت هذه القيم الناتجة عن تجاور المساحات اللونية في تحديد مسارات الألوان واتجاهاتها الحركية المتنوعة كالحركة الإشعاعية التي نشأت من علاقة اللون البنفسجي القاتم بالفاتح الممثله على هيئة أشكال دائرية إشعاعية والتي في أسفل اللوحة وأعلاها في المثلثات البنفسجية،وكذلك الحركة الموجية في متوازي الأضلاع الذي يتوسط اللوحة والتي تظهر من خلال تتابع مسارات اللون الوردية والفوشية والزرقاء الفاتحة والقاتمة. كما تظهر الحركة التقديرية اللونية الالتفافية في الأشكال الزرقاء والوردية الموجودة في المثلث الكبير.

ولقد نشأت هذه الحركة الالتفافية والحركة الموجية والحركة الإشعاعية والمائلة نتيجة التقنيات التي استخدمت عند التعبير مثل استخدام الشطرطون أولاً لتحديد المساحات الهندسية، ثم تم إسالة الألوان ونشرها للحصول على الحركة الموجية، كما تم استخدام الباثق للحصـول على الحـركة الإشـعاعية. وكذلك استخدمت الفرشاة في المثلثات التي في أسفل اللوحة ذات اللون الأزرق والوردي وعلى يمين ويسار اللوحة (ذي اللون الأزرق المحايد واللون الأزرق القاتم) وذلك للحصول على الحركة الالتفافية.

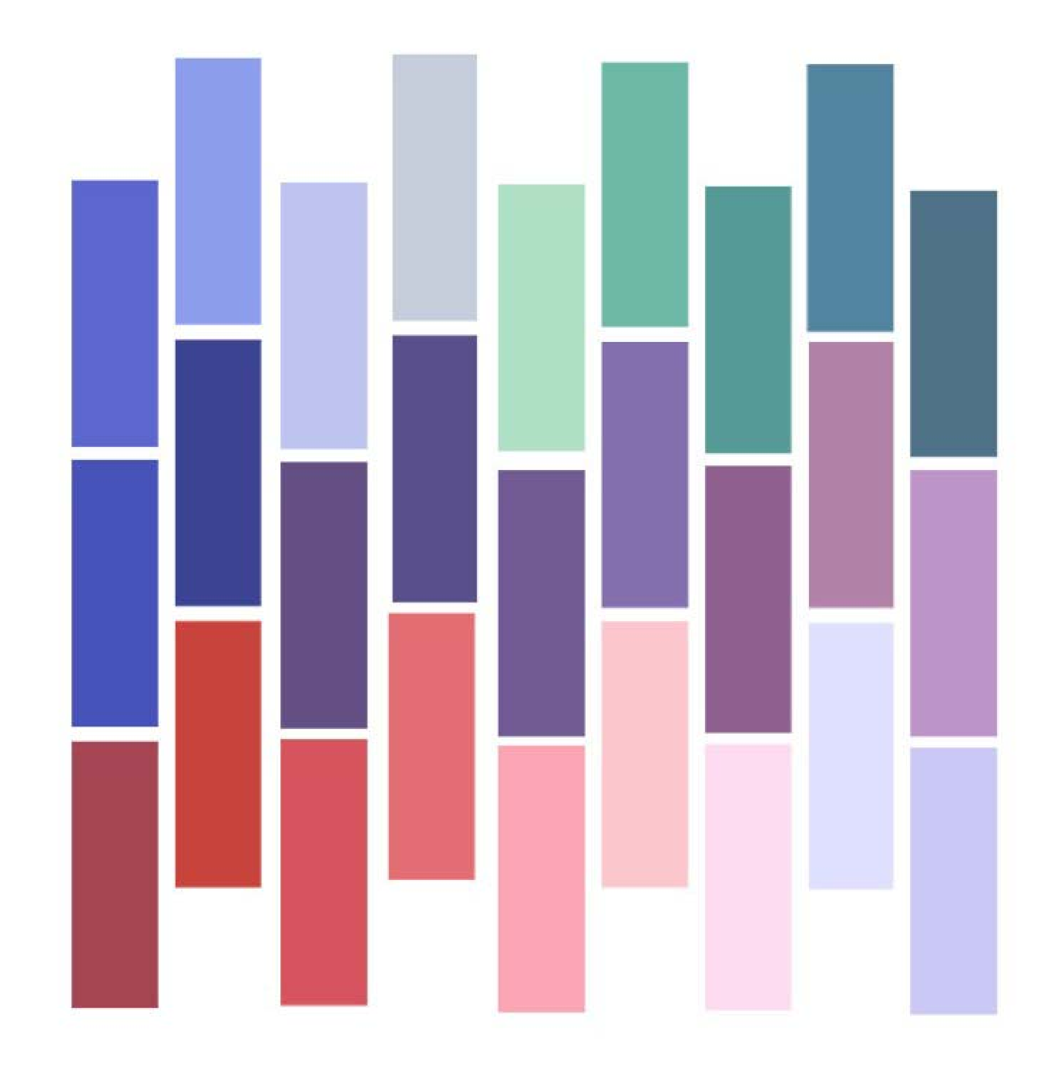


وباختصار يمكن القول أن الحركة التقديرية التي نتجت في الخطة اللونية كانت رأسية، بينما الحركة التقديرية التي نشأت في هذا العمل ولنفس ألوان الخطة أيضاً نتجت على نسق مائل بصفة عامة مع ظهور الحركة الموجية والالتفافية والانتشارية داخل العمل.

التجر بة الثا نية عشرة

نشأت هذه التجربة على أساس مزج وتدرج اللون الأزرق واللون الأحمر وما ينتج عنهما من تدرجات بنفسجية. كذلك اللون الأخضر واللون الأبيض الذي تم إضافته للون الأزرق والأحمر والبنفسجي والأخضر وذلك لغرض الحصول على تدرجات محايدة عديدة من الألوان الأربعة (نفس ألوان التجربة الحادية عشر إلا أنه فقط أضيف اللون الأخضر وتدرجاته المحايدة) ، شكل (٧٩).

شكل (٧٩)



العمل الفني الثا ني عشر

شكل (٨٠)



وصف التجر بة :

نفس خطوات التجربة الحادية عشـر إلا أنه في هذه التجربة تم إضـافة اللون الأخضر وتحيده بواسطة اللون الأبيض. والذي نتج عنه لون أزرق بتدرجاته المحايدة الفاتحة ولون بنفسجي ودرجاته المحايدة والفاتحة ولون أحمر ودرجاته المحايدة الفاتحة ولون أخضر ودرجاته المحايدة الفاتحة.

نتيجة التجر بة :

- تتطابق نتيجة هذه التجربة مع نفس نتائج التجربة الحادية عشر من حيث القيمة البعدية للون ومن حيث الحركة اللونية التي نتجت من تجاور ألوان المساحات المستطيلة في هذه الخطة، حيث تظهر الحركة الأفقية من خلال الألوان المحايدة الفاتحة المقتربة مع بعضـها البعض نتيجة زيادة نسب الأبيض، وبالرغم من اختلاف أصـول ألوانهـا كالمحايد الأحـمر الفاتح، والمحايد الأخضر الفاتح والمحايد الأزرق الفاتح، والمحايد البنفسجي الفاتح.

- في هذه التجربة تحققت قيمة التكامل اللوني نتيجة إضافة الأخضر بتدرجاته حيث ظهرت هذه العلاقة أو القيمة لوجود الأحمر والأخضر.

- تساعد هذه الخطة في تحديد القيم اللونية التي يمكن التعبير عنها في العمل الفني عند تطبيقها حيث يظهر من خلالها التدرج اللوني والتوافق والتباين والتكامل أيضاً.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس تمازج وتدرج أربعة ألوان وهي الأحمر والأزرق والبنفسجي والأخضر بالإضافة إلى درجاتها المحايدة التي نتجت من إضافة اللون الأبيض في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الثاني عشر : شكل (٨٠).

أبعاد العمل : ٩٢ سم × ٦٢ سم .

الشكل العام : مستطيل .

الفكرة التشكيلية : أسلوب التجريد الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكـروم اللوني السـابق تحضيره في التجربة الثانية عشرة شكل (٧٩).

الخامات المستخد مة : ألوان سيراميك، ألوان زجاج، ألوان كليرك، سكين،ملعقة، رول.

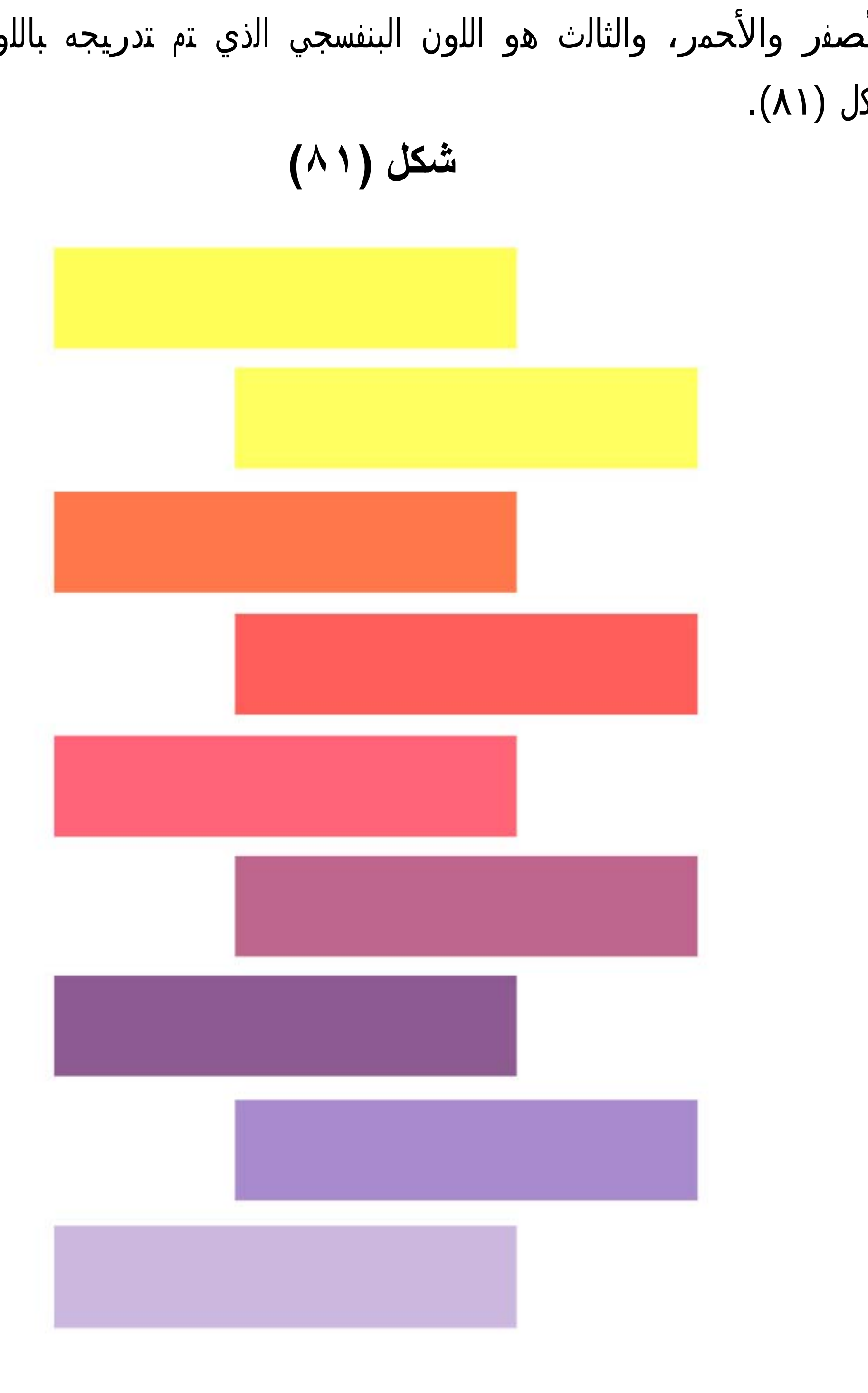
الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة الأشكال الهندسية ذات الاتجاه المائل وتظهر القيم اللونية المتوافقة بين الأخضر والبنفسجي، وبين الأخضر الفاتح المحايد والأخضر القاتم، وبين الأخضر والأزرق القاتم، وبين الأخضر والأزرق، وبين البنفسجي والأحمر، وبين الأزرق والبنفسجي، وبين الأزرق القاتم والأزرق المحايد الفاتح، ولقد ظهرت علاقة التكامل بين الأحمر والأخضر وتدرجاتها، ونتيجة هذه الألوان المتدرجة ظهر الإيقاع اللوني بين العناصر الملونة في هذا العمل، وتتحقق السيادة اللونية في هذا العمل للون البنفسجي المتعادل النسب في مزجه. ويظهر الاتزان اللوني من خلال تعادل وتوزيع تدرجات الألوان الأربعة الأزرق والأحمر والبنفسجي والأخضر. وبتتبع مسارات الألوان للعناصر التشكيلية ذات الألوان المتوافقة والمتكاملة والمتدرجة ...إلخ من القيم - يستدل على الحركة التقديرية المائلة من خلال مسارات واتجاهات هذه العناصر ووضعها في التكوين، وكذلك يستدل على الحركة التقديرية الحرة في الخطوط البنفسجية التي تغطي مساحة اللوحة من أعلى إلى أسفل والمنتشرة في جميع الاتجاهات.

ولقد كان لدور التقنيات أثر في ظهور هذه الحركة. فالحركة الحرة نتجت من جراء إسالة اللون وتركه يسير في اتجاهات منتشرة نتجت من خلال تحريك اللوحة يميناً ويساراً حتى ينتشر ويتوزع اللون بهذه الطريقة، ولقد استخدمت تقنية الرول في التلوين والسكين والشطرطون والتي نتج عنها تمازج وتداخل وتدرج الألوان في العناصر التشكيلية من مساحات وخطوط وملامس والتي نتج من تجاورها العلاقات والقيم اللونية كالتدرج والتوافق والتكامل وغيرها، ولقد نتجت من جراء تجاور هذه القيم اللونية وبتتبع مساراتها حركة تقديرية على نسق مائل، وكذلك حركة تقديرية حرة نتجت من تقنية دلق (إسالة) اللون ونشره. وباختصار يمكن القول أن الحركة التقديرية التي نشأت في الخطة كانت أفقية، بينما في العمل الفني ونتيجة التقنيات والتنظيم والتنوع نتجت حركة تقديرية مائلة وحركة تقديريه حرة بالرغم من تطبيق نفس الألوان في العمل الفني.

التجربة الثالثة عشرة

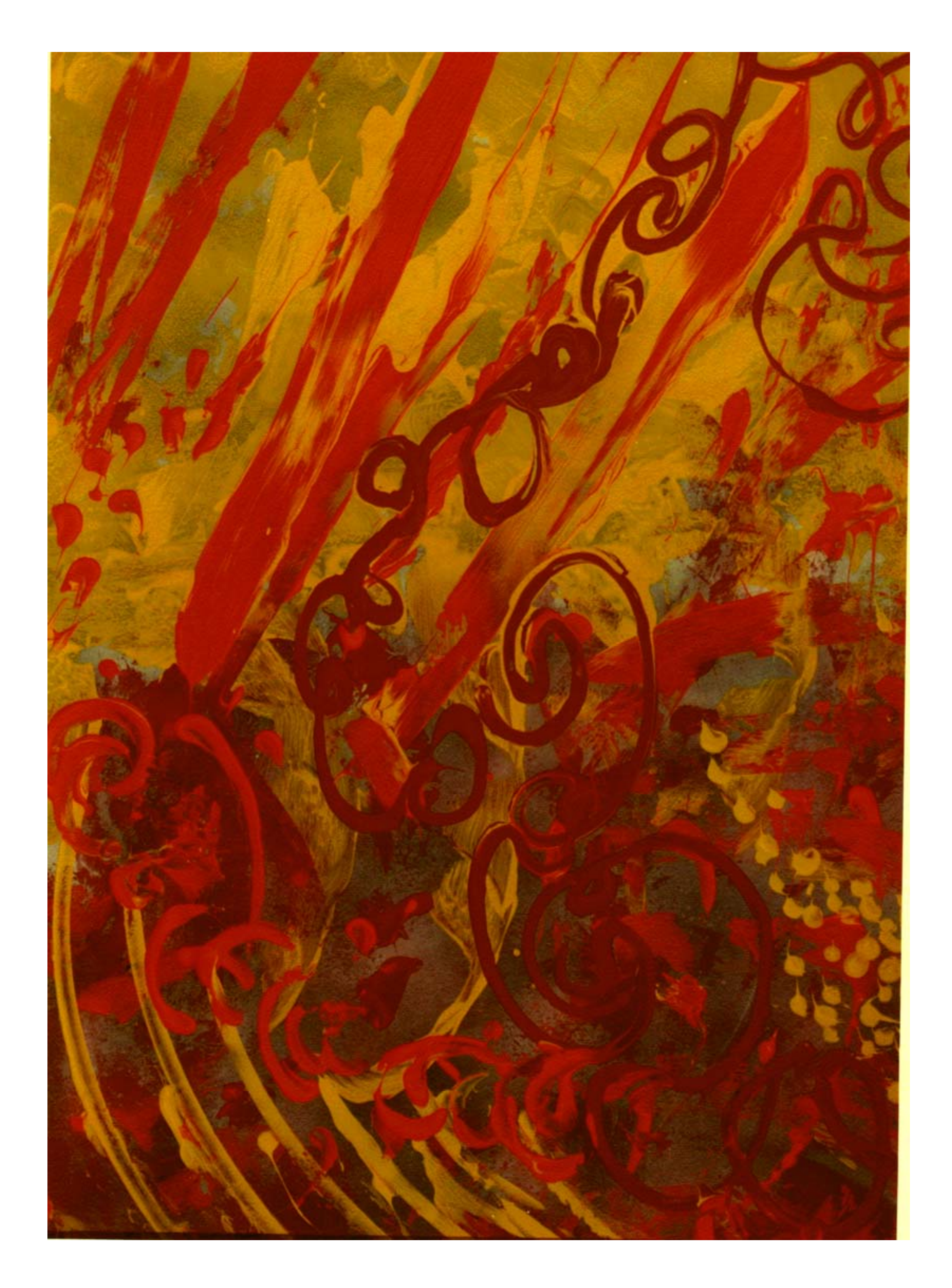
نشأت هذه التجربة على أساس مزج وتدرج ثلاثة ألوان، لونان رئيسيان الأصفر والأحمر، والثالث هو اللون البنفسجي الذي تم تدريجه باللون الأبيض، شكل (٨١).

شكل (٨١)



العمل الفني الثالث عشر

شكل (٨٢)



وصف التجربة:

طبقت الباحثة نفس الخطـوات التجريبية السـابقة للحصـول على منكروم لوني يستخدم كخطة لونية في العمـل الفني التالي، وباقتراب الأحمر من الأصفر ينتج اللون البرتقالي الناصع المائل إلى الحمرة، وبإضافة اللون الأبيض إلى البنفسـجي الموجود نتجت الألوان المحايدة البنفسجية، وتظهر درجات من اللون البنفسجي المائل إلى الحمرة من جراء إضافة نسـبة ضـئيلة من اللون الأحمر إلى اللون البنفسـجي المحمر القاتم.

نتيجة التجر بة:

- تتطابق نتيجة هذه التجربة مع التجارب السـابقة من حيث التدرج والتحايد ومن حيث الحركة التقديرية اللونية الرأسية الموجية، ابتدأ من اللون الأصفر الذي له خاصية إشعاعية عالية ومن حيث الخواص البصرية للون حيث يظهر الأصفر والأحمر متقدماً ومنتشراً بينما يظهر البنفسجي مرتداً إلى الوراء وهو يعبر عن الظل بينما الألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء تعبر عن الضوء والإشراق وخاصة الأصفر.
- كما تساعد هذه الخطة في تحديد بعض القيم اللونية التي يمكن استغلالها في التعبير الفني للعمل التالي مثل التكامل اللوني والتوافق والتباين والتدرج.

تطبيق التجر بة:

تم تطـبيق هذه التجربة القائمة على أسـاس مزج وتدرج اللون الأخضـر والأحمر والبنفسـجي وإضـافة اللون الأبيض إلى اللون البنفسـجي في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الثالث عشر : شكل (٨٢).

أبعاد العمل : ٩٢ سم × ٦٢ سم.

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكـروم اللوني السـابق تحـضيره في التجربة الثالثة عشرة شكل (٨١).

الخامات المستخد مة : ألوان مائية كليرك، سفنجة، فرشاة، رول، لوحة.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة أشكال وملامس نتجت عن تجاور القيم اللونية المتوافقة والمتكاملة والمتباينة والمتدرجة،ولقد تحققت هذه القيم من طريقة الأداء والتقنية المتبعة في هذا العمل، فلقد تم تلوين الأرضية باللون البنفسجي المحايد الفاتح والبنفسجي القاتم وبعد جفاف اللون تم إسالة اللون الأصفر من الإبريق وتوزيعه ونتج من ذلك تجاور المساحات الصفراء بالبنفسجية القاتمة والتي حققت علاقة التكامل، وتظهر الحركة التقديرية في اتجاهات ومسارات الألوان الحمراء القاتمة والمائلة إلى البنفسجية ومسارات الألوان الصفراء والتي في أعلى اللوحة، وتظهر أيضاً الحركة الحلزونية للون الأحمر القاتم والمنحصر داخل خط حلزوني ممتد من أسفل العمل إلى أعلاه، وتظهر السيادة اللونية في هذا العمل للون الأصفر، ويظهر التدرج واضحاً في تدرجات اللون البنفسجي المحمر والمائل إلى الزرقة والبنفسجي المحايد، ويمكن وصف النسق العام من خلال اتجاهات الحـركة في التكـوين وذلك عن طريق مراقبة ومتابعة الخطـوط المائلة،وبتتبع مسارات الألوان في المساحات والملامس والخطوط أيضاً، وتظـهر الحركة التقديرية الحلزونية المحققة في الخط الحلزوني الممتد من أعلى إلى أسفل ذي اللون الأحمر القاتم، أي أن هذا التكوين يحمل قيماً لونية نتجت من تجاور

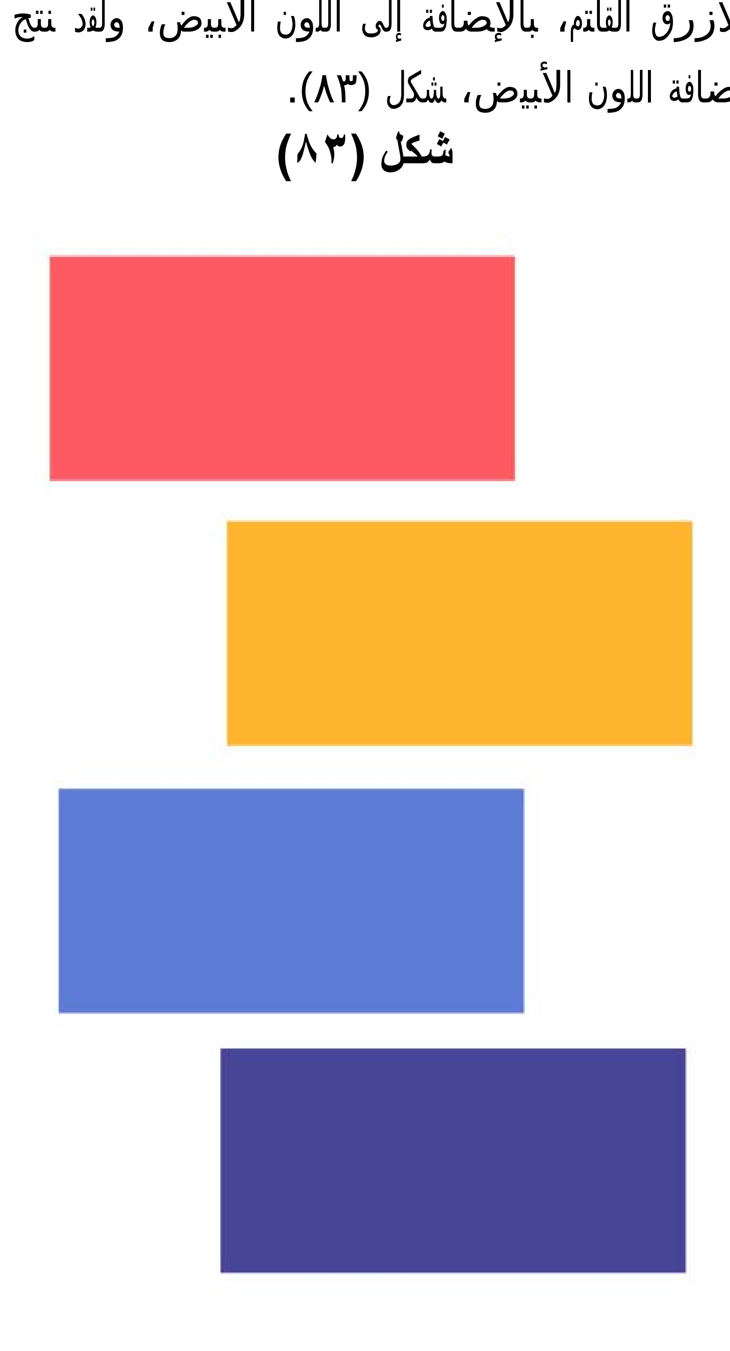
وتباعد المساحات والخطوط والتي كانت على نسق مائل، أي أنها حركة تقديرية مائلة بصفة عامة.

وباختصار يمكـن القـول أن الحركة التقـديرية التي نشـأت من تجاور المستطيلات التي في الخطة هي حركة تسير في اتجاه رأسي (حركة تقديرية رأسية) تتجه من أعلى إلى اسفل أما الحركة التقديرية التي في العمل الفني فهي بصفة عامة تظهر على نسق مائل أي أنها حركة تقديرية مائلة تسير من أسفل إلى أعلى ابتداء من اللون الأصفر المتقدم والمنتشر، بالرغم من أنها نفس الألوان التي استخدمت في الخطة اللونية المقترحه لهذا العمل.

التجر بة الر ا بعة عشرة

نشأت هذه التجربة على أساس تمازج وتدرج ثلاثة ألوان، الأحمر الفسفوري والبرتقالي والأزرق القاتم، بالإضافة إلى اللون الأبيض، ولقد نتج اللون الأزرق الفاتح نتيجة إضافة اللون الأبيض، شكل (٨٣).

شكل (٨٣)



العمل الفني الر ا بع عشر

شكل (٨٤)



وصف التجر بة :

اتبعت الباحثة نفس خطوات التجارب السابقة في المزج والتدرج إلا أنه في هذه التجربة اقتصرت على ثلاثة ألوان فقط نتجت من جراء مزج وتدرج اللون الأحمر الفسفوري واللون الأزرق الفاتح، فبإضافة اللون الأصفر للون الأحمر الفسفوري بنسب متعادلة لكل من اللونين السابقين نتج اللون البرتقالي المتعادل النسب الحمراء والصفراء، وبإضافة اللون الأبيض إلى اللون الأزرق القاتم نتج اللون الأزرق الفاتح المحايد.

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة من هذه التجربة أنه إذا قلت التدرجات اللونية واقتصرت الخطة اللونية على تدرج لونين فقط لكل لون مستخدم في الخطة كدرجة البرتقالي الناتجة من الأحمر، ودرجة الأزرق المحايد الناتجة من الأزرق القاتم واللون الأبيض فإن هذه الألوان القليلة قادرة على التعبير،حيث يلاحظ من هذه التجربة أن اللون بالرغم من أنه محصور في تدرج محدود إلا أنه بمراقبة المستطيلات الأحمر والبرتقالي والأزرق الفاتح والأزرق القاتم فهو يعطي إحساساً بالقيم البعدية من خلال الألوان الساخنة المتقدمة والمنتشرة والألوان الباردة المرتدة كالأزرق كذلك يلاحظ أن هذه الألوان نشأ عن تجاورها وتنظيمها حركة لونية تقديرية تسير من أعلى إلى اسفل ابتداء من اللون الأحمر الفسفوري وذلك لأن طول موجته أعلى من طول موجة اللون الأزرق، ويمكن وصفها بأنها حركة رأسية.

- كذلك يلاحظ أن من خلال هذه الالوان فقط يمكن تحديد القيم اللونية التي نتجت من جراء تجاور الألوان في الخطة والتي يمكن أن تعبر عن الحركة التقديرية عند التعبير الفني، حيث يظهر فيها التباين اللوني والتوافق اللوني والتدرج اللوني أيضاً.

- بالرغم من اقتصار هذه التجربة على أربعة ألوان فقـط إلا أن نتائجها تتطـابق مع نتائج التجارب السـابقة من جميع الجوانب كالتحايد، والقيم البعـدية والقيم اللونية التشـكيلية التي نتجت، وقدرتها على التعبـيرعن الحركة التقديرية.. إلخ (راجع نتائج التجربة الأولى) ويعلل هذا التطابق لقانون النسبية الذي يخلع الحركة على كل الموجودات الكونية فيتضح من هذه التجربة المقتصرة على أربعة ألوان فقط أن اللون ينطوي على طاقة ضوئية فعالة قادرة على التعبير عن الحركة (من مبدأ النسبية).

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس تمازج وتدرج اللون الأحمر والأزرق والبرتقالي في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الرابع عشر : شكل (٨٤).

أبعاد العمل الفني : ٧٦سم × ٥٦ سم .

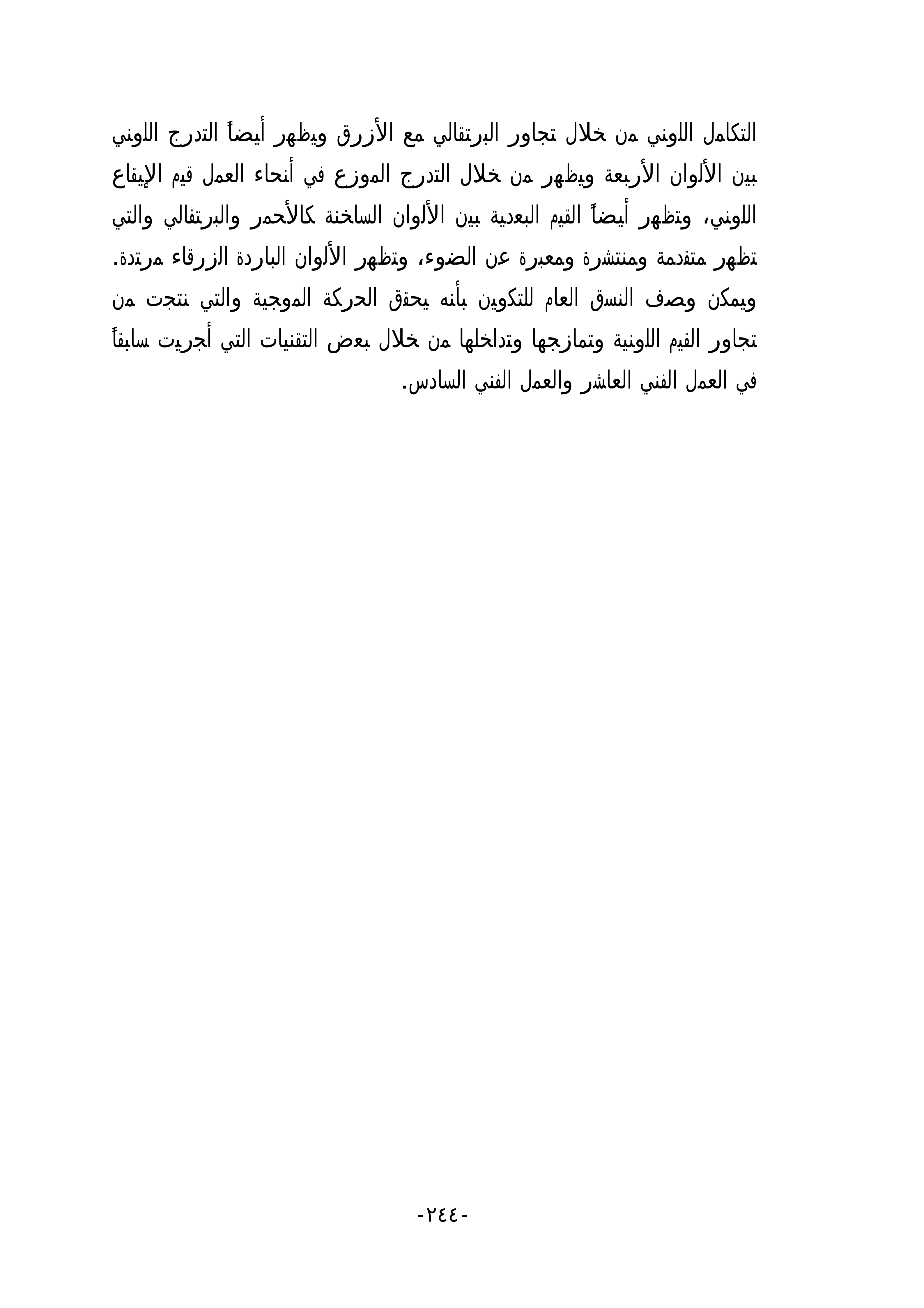
الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة الرابعة عشرة، شكل (٨٣)

الخامات المستخد مة : ألوان مائية، باثق، فرشاه، لوحة، إبريق.

الوصف العام : يعـبر هذا التكوين عن مجموعة من الأشـكال والخطـوط والملامس المتجـاورة والتي تحـمل قيماً لونية مثل التوافق اللوني الناتج بين البرتقالي والأحمر وبين الأزرق القاتم والأزرق المحايد الفاتح. وتظهر علاقة



التكامل اللوني من خلال تجاور البرتقالي مع الأزرق ويظهر أيضاً التدرج اللوني بين الألوان الأربعة ويظهر من خلال التدرج الموزع في أنحاء العمل قيم الإيقاع اللوني، وتظهر أيضاً القيم البعدية بين الألوان الساخنة كالأحمر والبرتقالي والتي تظهر متقدمة ومنتشرة ومعبرة عن الضوء، وتظهر الألوان الباردة الزرقاء مرتدة. ويمكن وصف النسق العام للتكوين بأنه يحقق الحركة الموجية والتي نتجت من تجاور القيم اللونية وتمازجها وتداخلها من خلال بعض التقنيات التي أجريت سابقاً في العمل الفني العاشر والعمل الفني السادس.

التجربة الخامسة عشرة

نشأت هذه التجربة على أساس تمازج وتدرج الألوان الفسفورية مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي والأخضر بالإضافة إلى الأخضر القاتم غير الفسفوري، شكل (٨٥).

شكل (٨٥)

العمل الفني الخا مس عشر

شكل (٨٦)



وصف التجر بة :

طبقت الباحثة نفس الخطوات التجريبية في التجارب السابقة للحصول على منكروم لوني متدرج ابتداء من اللون الأحمر الفسـفوري ثم البرتقالي ثم الأخضر الفسفوري ثم الأخضـر القاتم (العادي غير الفسفوري). ولقد أضافت الباحثة اللون الأخضر القاتم (غير الفسفوري) في هذه التجربة وذلك لغرض الحصول على تباينات لونية بين ألوان فاتحة وألوان قاتمة وذلك لأن الألوان الفسفورية لها خاصية إشعاعية عالية نتيجة التركيبة الكيميائية التي تحتويها. فالأخضر الفسفوري المشـع أضيف له اللون الأخضر القاتم بالتدريج إلى أن وصـل في آخر مستطيل بأنه أخضر قاتم بدون أي نسبة من نسب اللون الأخضر الفسفوري.

نتيجة التجر بة :

- تستنتج الباحثة أن الألوان الفسفورية يمكن استخدامها في التعبير الفني فلقد ثبت من خلال التجريب أن هذه الألوان قابلة للتدرج والتمازج، ففي التجارب السابقة تم مزجها أحياناً ببعض الألوان العادية (غير الفسفورية) وظهرت نتائجها واضـحة كما في التجربة الأولى والسـادسة والتاسـعة والرابعة عشـرة، وفي هذه التجربة يعتمد على هذه الألوان أثناء التعبير ولكن تم إضافة اللون الأخضر القاتم فقط للحصول تدرجات قاتمة عديدة وتناغمات لونية في العمل الفني والتي تنتج من قيم التناقض (التباين) والتجانس أو التوافق.

- تتطابق نتائج هذه التجربة مع التجارب السابقة من حيث القيم البعديه ومن حيث التدرجات اللونية المتعددة ومن حيث الحركة التقديرية اللونية والتي تسير في هذه الخطة من الأعلى إلى أسفل أي أنها حركة رأسية.

- تساعد هذه الخطة وبالنظر إليها على تحديد القيم اللونية مثل التوافق اللوني، والتكامل اللوني، والتدرج اللوني، والتباين اللوني.

تطبيق التجر بة :

تم تطبيق هذه التجربة القائمة على أساس تدرج الألوان الفسفورية وهي الأحمر والأصفر والبرتقالي والأخضر في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني الخا مس عشر : شكل (٨٦).

أبعاد العمل : ١٢٢سم ×٧٦سم .

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد.

الخطة اللونية : المنكروم اللوني السابق تحضيره في التجربة الخامسة عشرة شكل (٨٥).

الخامات المستخد مة : لوحة، ألوان فسفورية قوامها سائل، إبريق، فرشاة، باثق.

الوصف العام : يعبر هذا التكوين عن مجموعة من الملامس والخطوط والمساحات اللونية المتجاورة والمتباعدة والتي تحمل قيم التوافق اللوني بين الأخضر والأصفر وتدرجاته والأحمر وتدرجاته والبرتقالي وتدرجاته. وكذلك قيم التكامل اللوني بين تدرجات الأخضر وتدرجات الأحمر، وكذلك قيم التباين اللوني بين الألوان الفاتحة والألوان القاتمة وكذلك قيم التدرج اللوني والإيقاع اللوني، ولقد نشأت هذه القيم من جراء التقنيات القائمة على التلقائية، فبعد نشر وإسالة الألوان من الإبريق في مسارات أفقية ورأسية تم تحريك اللوحة يميناً ويساراً لتتم عملية التمازج والتداخل .... إلخ. وبتضافر هذه القيم مع اتجاهات مسارات الألوان في هذا العمل الفني تتحقق الحركة التقديرية بعدة اتجاهات كالحركة التقديرية الموجية الرأسية، والموجية الأفقية، والموجية المائلة أيضاً.وكذلك تظهر الحركة التقديرية

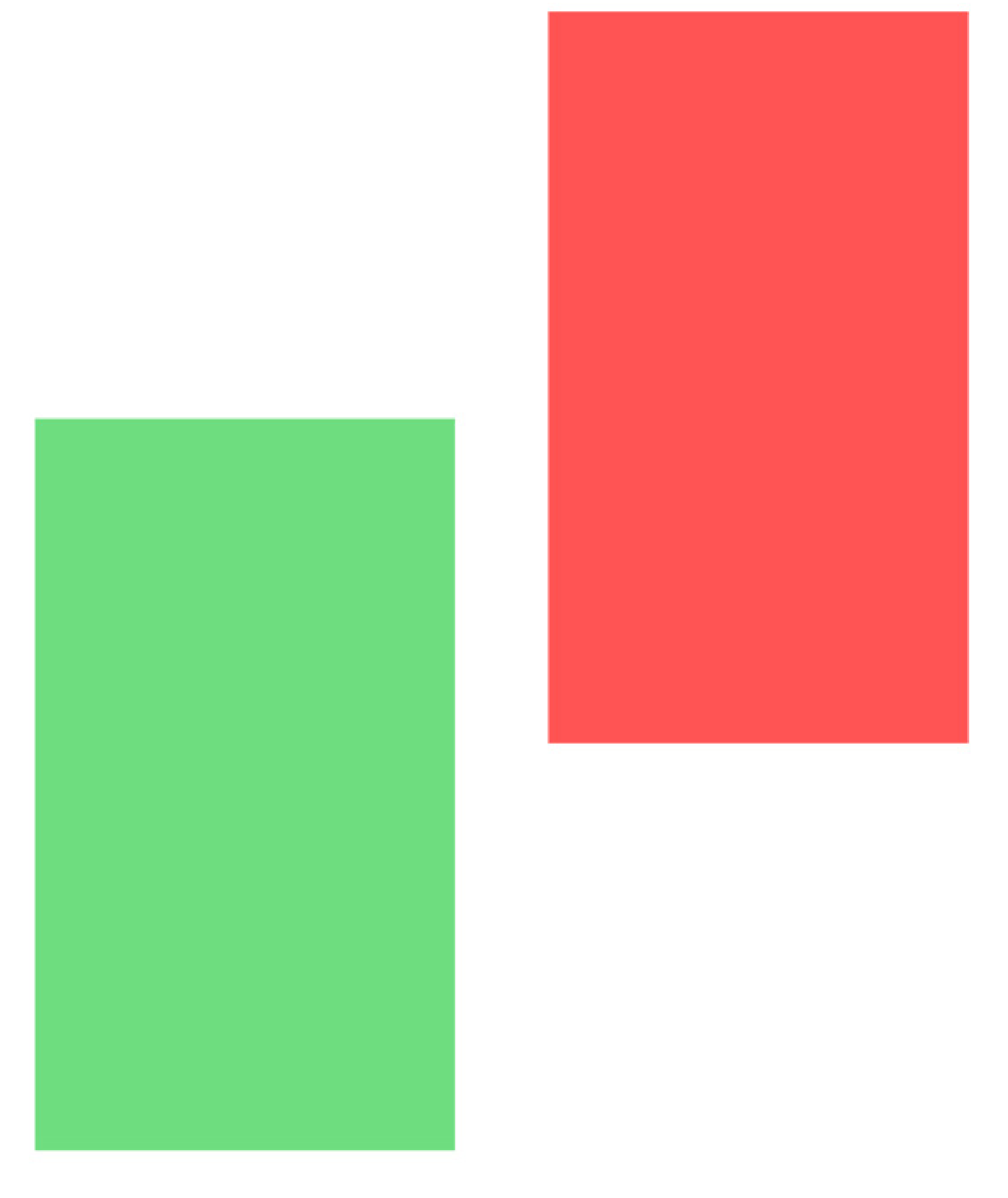
التجمعية في هذا التكوين وذلك عن طريق تتبع مسارات الألوان المتجمعة (النقاط والملامس الملونه)، وكذلك الحركة الإشعاعية تظهر بوضوح في اتجاهات الخطوط الملونه المنبثقة من الداخل إلى الخارج من النقاط والملامس المتجمعة. ويمكن وصف النسق العام لهذا التكوين بأنه يعبر عن الحركة التقديرية الموجية المائلة والرأسية والأفقية.

وباختصار يمكن القول أن الحركة التقديرية ظهرت في الخطة حركة رأسية تتجه إلى الأعلى وإلى الأسفل ابتداء من اللون الأخضر، بينما في العمل الفني ولنفس الألوان أيضاً فالحركة التقديرية كانت على النسق الموجي الرأسي والأفقي والمائل.

التجر بة السا د سة عشرة

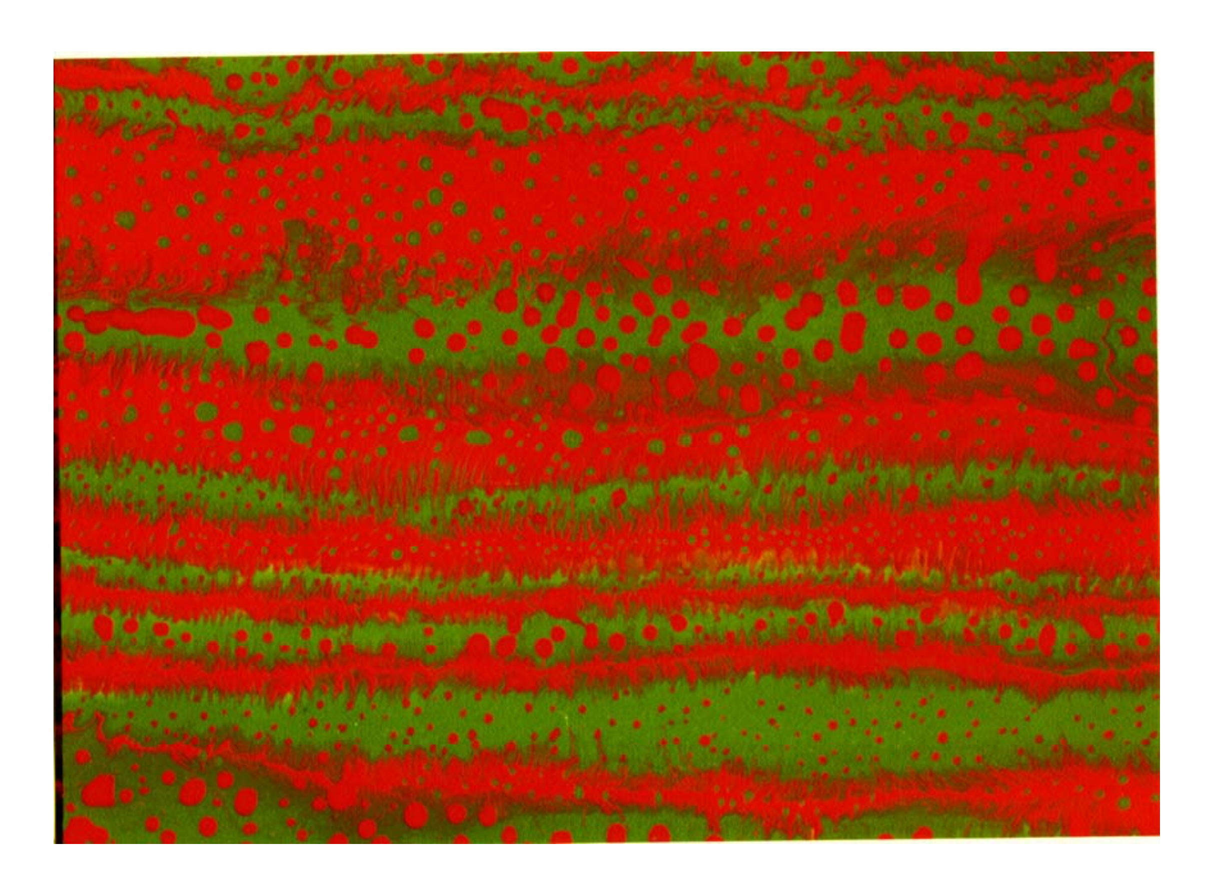
نشأت هذه التجربة على أساس استخدام لونين فسفوريين فقط هما الأخضر الفسفوري والأحمر الفسفوري فقط، شكل (٨٧).

شكل (٨٧)



العمل الفني السا د س عشر

شكل (٨٨)



وصف التجر بة :

في هذه التجربة ليس هناك قيم متدرجة، فلقد وضع اللون الأحمر الفسفوري في مسـتطيل مجاور للون الأخضـر الفسـفوري الـذي في المسـتطيل الآخر. ولقد اقتصرت هذه التجربة على لونين فقط دون أي تدرج لهما وذلك لمعرفة هل بإمكان هذين اللونين وبدون استخدام التدرجـات أو التحـايد أو أي إضـافة، هل تحدث الحركة التقديرية إذا تجاور هذان اللونان في العمل الفني ؟

نتيجة التجر بة :

- بالملاحظة والنظر في كل من المسـتطيلين الأخضـر والأحمر يتضح أن هذين اللونين قادران على التعبير عن القيم البعديه للون حيث يعبر الأحمر عن التقدم والانتشار بينما يعبر الأخضـر عن الارتداد، وكذلك من مبدأ النسـبة أيضـاً (تصـبح المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة والذي أخلع الحركة على كل الموجودات الكـونية) ويمكن القول أن عنصر اللون قادر على التعبير حتى لو كان لوناً واحداً في العمل الفني.

- كذلك الحركة التقديرية تظهر في هذه الخطة القائمة على لونين ابتداء من اللون الأحمر ذي الطول الموجبي العالي حيث يميل العقل لأن يربط بينه وبين اللون الأخضر المجاور ليتعرف على العلاقة المنطوية بين هذين الشكلين الملونين.

- تساعد هذه الخطة القائمه على لونين على تحديد القيم اللونية التي يمكن استغلالها في التعبير، كالقيم البعدية وقيم التكامل اللوني.

تطبيق التجر بة :

تم تطـبيق هذه التجربة القائمة على لونين فسفوريين فقط الأخضر والأحمر في عمل فني يحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

العمل الفني السا د س عشر : شكل (٨٨).

أبعاد العمل الفني : ٧٦ سم × ٥٦ سم.

الشكل العام : مستطيل.

الفكرة التشكيلية : الأسـلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللون المجرد.

الخطة اللونية : المنكروم اللوني السابق التحضيره في التجربة السادسة عشرة شكل (٨٧).

الخامات المستخد مة : لوحة، ألوان مائية فسفورية قوامها سائل، إبريق، باثق، فرشاة.

الوصف العام : استخدمت الباحثة نفس التقنيات السابقة في عملية إسالة الألوان وصبها من الإبريق بطريقة أفقية وبعلاقة تبادلية بين اللون الأخضر واللون الأحمر، ولقد تم تحريك اللوحة إلى الأعلى وإلى الأسفل وذلك ليتم تمازج الألوان بطريقة تلقائية وتتحقق الحركة التقديرية من خلال تجاور القيم اللونية المتوافقة بطريقة تبادلية بين الشكل والأرضية، فتارة تكون المسـاحة خضراء عليها نقاط حمراء، والمساحة المجاورة تكون العكس فتكون حمراء والنقاط التي عليها خضراء ... وهكذا. ومن خلال هذا التبادل المتوافق اللون بين الشكل والأرضية ووفقاً لقوانين تنظيم المجال البصري (الجشطالتي) تنشأ حركة تقديرية بين هذه العناصر الملونة ويظهر النسق العام للتكوين بالحركة الموجية الأفقية.

وباختصار يمكن القول أنه بتتابع مسـارات الألوان المحصـورة داخل النقاط والملامس والمسـاحات والتي تسير في اتجاه أفقي يسـتدل على الحركة التقديرية الموجية التجمعيه الأفقية.

وفيما يلي عرض جدولي يبين موجز نتائج تجارب الباحثة حول اللون:

جداول توضح موجز نتائج تجارب الباحثة حول اللون

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
	الأساسية	الفرعية		
١	-الأزرق -الأصفر -الأصفر الفسفوري	-الأخضر -البنفسجي	– تدرجات لونية خضراء، تدرجات لونية بنفسجية. – اللـون الأخضـــر والبنفسـجي يصـبحان لونان متعادلي النسب إذا كانت كميات الألوان الأساسية متساوية عند مزجها. – باستخدام الأصفر الفسفوري يمكن الحصول على درجات لونية فاتحة لها خاصـية إشـعاعية يمكن اسـتغلالها في التعبيـر عن القيم البعدية. – أن التدرجات اللونية قادرة على تحقيق الحركة التقديرية من خلال تجاور المســتطيلات المتدرجة الألوان.	
٢	-الأصفر -الأزرق -الأصفر الفسفوري	-الأخضر	– تدرجات لونية خضراء ومائلة إلى الصفرة – تدرجات لونية خضراء مائلة إلى الزرقة. – تتطابق النتائج مع نفس نتائج التجربة الأولى بالإضافة إلى أنه يمكن الحصول على ألوان فاتحة وقاتمة من خلال تمازج لونين فقط.	نفس ألوان التجربة الأولى إلا أنه تم حذف اللون البنفسجي.

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
٣	- الأزرق - الأصفر	- البنفسجي (المحمر)	- تدرجات لونية خضراء مائلة إلى الصفرة وإلى الخضرة. - تدرجات لونية بنفسجية مائلة إلى الزرقة. - تدرجات لونية محايدة من اللون البنفسجي قاتمة (مائلة إلى درجة اللون البنفسجية) وقاتمة مائلة إلى البياض. - درجة الألوان المحايدة البنفسجية القاتمة أقل إشعاعية من درجات اللون الأصفر الفاتح وذلك لأن الأبيض حيد اللون البنفسجي فقات درجة نصوعه وإشعاعيته. - تتطابق نتيجة هذه التجربة مع نفس نتائج التجارب السابقة من حيث: القيمة البعدية للألوان ومدى تحقيقها للحركة التقديرية.	تم إضافة اللون الأبيض.
٤	- الأصفر	- الأخضر - البنفسجي	- تدرجات لونية مائلة إلى الصفرة ومائلة إلىالخضرة. - تدرجـات لونية محـايدة مائلة إلىالصفرة. - تدرجات لونية محايدة مائلة إلى الخضرة. - تدرجات لونية محايدة مائلة إلى اللون البنفسجي.	تم إضافة اللون الأبيض نفس ألوان التجربة رقم ٣ إلا أنه تم حذف اللون الأزرق.

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
			– تدرجـات لونيـة ما بين اللون الأخضـر واللون البنفسجي. – تدرجات لونية محايدة فاتحة باهته تقل شدة النصوع فيها وذلك بسبب إضافة اللون الأبيض لها. – تدرجـات لونية فاتحة ناصعة ومحتفظة بخاصـيتها الإشعاعية وذلك لعدم إضافة اللون الأبيض. – تتطابق نتيجة هذه التجربة مع نفس نتائج التجارب السابقة من حيث: التدرج اللوني والقيم البعدية والحركة التقديرية وكذلك نتيجة التجربة الثالثة من حيث: خاصية إشعاعية الألوان وبهتانها.	
٥	-الأخضر -الأحمر		– تدرجات لونية مائلة إلى الصفرة. – تدرجات لونية مائلة إلى الحمرة. – تدرجات لونية مائلة إلى البرتقالية. – تدرجـات لونيـة محـايدة باهتة برتقالية مائلة إلى الصفرة. – تدرجات لونية فاقعة مائلة إلى الصفرة. – يظهر اللون الأصفر بصفة التقدم والانتشار أكثر من اللون الأحمر. وذلك لأن تردد الموجة الضوئية للون الأصفر أعلى من تردد	

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
			الموجة الضوئية للون الأحمر. – إذا تواجدا اللون الأصفر والأحمر فإنهما قادران على أن يعبرا عن الخصـائص البعدية حيث يعبر الأصـفر عن الضـوء والأحمر القاتم شديد القتومة عن الظل. – تتطابق نتيجة هذه التجربة مع نتائج التجارب السابقة من حيث: تدرجـات اللـون والخصـائص البعدية للون وتحقيقها للحركة التقديرية.	
⑥	-الأصفر -الأحمر	-الأخضر الفسفوري الفاتح المائل إلى الصفرة	– إذا وجد لون فرعي في خطة لونية تقوم على ألوان أسـاسية فقط تتحقق علاقة التكامل اللوني. فبإضافة الأخضر الفستقي المائل إلى الصفرة نتجت علاقة التكامل اللوني مع تدرجات الأحمر والتي لم تتحقق في التجربة الخامسـة نتيجة إنحسـار وفقـدان اللون الأخضر. – تتطابق نتائج التجربة الحالية مع نتائج التجربة الأولى والخامسة من حيث: الخصـائص البعـدية للألوان كالأصفر والأحمر ومن حيث التدرج اللوني وحركة اللون	

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
			التي يسـتند عليهـا من خـلال اتجاهات مسارات الألوان التي تسير من أعلى إلى أسفل وتحقيق القيم اللونية في الخطة قبل التعبير حيث ظهرت في هذه الخطة وإلى جانب قيم التدرج اللوني التوافق والتباين والتكامل اللوني أيضاً.	
⑦	-الأصفر -الأحمر	-الأخضر	– تتطابق نتائج هذه التجربة مع نفس نتائج التجربة الخامسة والسادسة من حيث: تدرجـات الألوان والحركة التقديرية اللونيـة التي تحققت في هذه الخطة. ومن حيث الخصائص البعدية وتحقيق القيم اللونية التي ظهرت في الخطة قبل التعبير.	
⑧	-الأصفر -الأحمر	-الأخضر	– تدرجات لونية محـايدة فاتحة خضراء. – تتطابق نتائج هذه التجربة مع نفس نتائج التجارب السابقة وخاصة السابقة من حيث: تدرجات الألوان والحركة التقديرية والخصائص البعدية والقيم اللونية التي ظهرت قبل التعبير. – أن الألوان المحايدة تساعد في ظهور قيم متعددة من علاقات	

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
			التوافق اللوني وذلك لأن هذه العلاقات ستنشأ بين الألوان المتوافقة وبين تدرجاتها مثل الحمراء والخضراء، وكذلك بين درجاتها المحايدة الخضراء أيضاً.	
٩	-الأحمر -الفوشي	-الأخضر -الأخضر الفسفوري الغامق المائل إلى الصفرة	– تدرجات لونية حمراء . – تدرجات لونية خضراء مائلة إلى الحمرة. – تدرجات لونية خضراء مائلة إلى الصفرة. – تتطابق نتائج هذه التجربة مع نفس نتائج التجارب السابقة من حيث: حركة اللون والخصائص البعدية للون وتحديد القيم اللونية التي ظهرت قبل التعبير في الخطة اللونية الحالية.	
١٠	-الأزرق -الأحمر -الأحمر الفوشي	-البنفسجي	– تدرجات لونية حمراء فوشية. – تدرجات لونية بنفسجية مائلة إلى اللون الأحمر الفوشي. – تدرجات لونية وردية. – تدرجات لونية بنفسجية مائل إلى الزرقة. – تدرجات لونية زرقاء قاتمة وفاتحة. – تتطابق نتائج هذه التجربة مع نفس	

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
			التجارب السابقة من حيث: حركة اللون والخصائص البعدية للون وظهور القيم اللونية التي ظهرت قبل التعبـ ـير عند وضع الخطة الحالية.	
(١١)	-أحمر -فوشي -أزرق	-النبفسجي	– تدرجات لونية حمراء فوشية. – تدرجـ ـات لونية فاتحة محايدة فوشية. – تدرجات لونية وردية. – تدرجـ ـات لونية فاتحة محايدة وردية. – تدرجات لونية بنفسجية مائلة إلى الزرقة. – تدرجات لونية بنفسجية مائلة إلى الحمرة. – تدرجات لونية محايدة بنفسجية. – تدرجات لونية زرقاء. – تدرجات لونية محايدة زرقاء. – تتطابق نتائج التجربة الحالية مع نتائج التجارب السابقة وخاصة التجربة العاشرة لأنها نفس الألوان المستخدمة.	تم إضافة اللون الأبيض.

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
⑫	-أزرق -أحمر	-بنفسجي -أخضر	– تدرجات لونية زرقاء. – تدرجات لونية حمراء. – تدرجات لونية بنفسجية. – تدرجات لونية خضراء. – تدرجات لونية بنفسجية مائلة إلى الحمرة وإلى الزرقة. – تدرجات لونية محايدة بنفسجية. – تدرجات لونية محايدة زرقاء. – تدرجات لونية محايدة خضراء. – تدرجات لونية خضراء مائلة إلى الزرقة. – تتطـابق نتائج هذه التجربة مع نتائج التجربـة الحادية عشـر والتجارب السـابقة من حيث: تدرجات الألوان والخصـائص البعدية للألوان وتحقيق الحركة التقديرية وظهور القيم اللونية في الخطة اللونية قبل التعبير.	
⑬	-أصفر -أحمر	-بنفسجي	– تتطابق نتائج هذه التجـربة مع نتائج التجارب السابقة من حيث: التدرج والتحايد والحركة التقديرية والخصائص البعدية للون وظهور القيم اللونية في الخطـة قبل التعبير.	تم إضافة اللون الأبيض.



رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
١٤	-أحمـــــر فسفوري -أزرق	-برتقالي	– تتطابق نتائج هذه التجربة مع نتائج التجارب السابقة من حيث: التحـايد والتدريج والخصـائص البعدية والحركة التقديرية والقيم اللونية التي ظهرت في هذه الخطة.	تم إضافة اللون الأبيض
١٥	-أحمـــــر فسفوري -أصـــفر فسفوري -أصفر	- أخـــضر فسفوري -أخضر	– تدرجات لونية فسفورية صفراء. – تدرجات لونية فسفورية برتقالية. – تدرجات لونية فسفورية برتقالية مائلة إلى الصفرة. – تدرجات لونية فسفورية برتقالية مائلة إلى الحمرة. – تدرجات لونية فسفورية خضراء مائلة إلى الصفرة. – تدرجات لونية فسفورية خضراء مائلة إلى الحمرة. – أن الألوان الفسفورية قابلة للتدرج والتمازج. – تتطـابق نتائج هذه التجربة مع التجارب السابقة من حيث: التدرج والحركة التقديرية والخصـائص البعدية والقيم اللونية التي ظهرت في هذه الخطة.	

رقم التجربة	الألوان المستخدمة		نتائج التجربة	ملاحظات هامة
١٦	-أحمر فسفوري	-أخـــضر فسفوري	– تدرجات لونية خضراء مائلة إلى الحمرة. – بالرغم من الاقتصار على لونين فقط في هذه التجربـــة إلا انه بالملاحظـــة وجد أن نتائج هذه التجربة تتطابق مع جميع نتائج التجـــارب الســـابقة من حيث: الخصائص البعدية للون والحركة التقديريـــة. – أن القيم اللونية التي ظهرت في هذه الخطة تقتصر فقط على قيم التكامل اللوني والتباين اللوني والتدرج اللوني.	

الفصل الرابع

تحليل نتائج التجربة الكـ ا تية

تحليل نتائج التجربة الذ ا تية

من خلال استعراض الأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية والتي قامت بتنفيذها الباحثة في تجربتها الذاتية- اتضح أن المنطلقات التي انطلقت منها الباحثة أثناء القيام بالتجربة العملية والأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونيه - يمكن اعتبارها أسساً تعبيرية لأسلوب البناء اللوني المجرد الذي اتجهت نحوه الباحثة في القيام بهذه الأعمال وذلك مقياساً لما تم توضيحه في الإطار النظري، فلقد ثبت هناك أن هذه الأسس التعبيرية العامة الخمسة وهي الأساس الفكري، والأساس العلمي، والأساس الاجتماعي، والأساس الانفعالي، والأساس التقني - انطلقت منها جميع الفنون التمثيلية واللاتمثيلية. وبالرغم من تنوع فلسفة كل مدرسة فنية حديثة ومعاصرة مثل فلسفة وأسس المدرسة البنائية، وفلسفة وأسس التشكيلية الحديثة التي ابتدعها موندريان ...وغيرها إلا أن جميع هذه المدارس تنطلق من نفس الأسس التعبيرية العامة، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :

١ ـ تمثل الاتجاهات والآراء الفكرية التي يعتقد بها جماعة الفنانين الرواد للمدارس الفنية الحديثة والمعاصرة النظرية الفلسفية الفكرية التي تقوم عليها مدارسهم الفنية، وهذا هو الأساس الفكري الفلسفي الذي ظهرت أبعاده واضحة في الفنون الحديثة والمعاصرة وخاصة اللا تمثيلية (والتي لها صلة بموضوع الدراسة) وفي بعض الآراء والأفكار الفلسفية وبعض النظريات العلمية لبعض العلماء والفلاسفة أمثال كروتشه وشوينبهاور، وبيرك ... وغيرهم، حيث يتضح مدى تأثر بعض الفنانين مثل مندريان بأفكار شوني ميكرز وغيره، وكاند نسكي تأثر بأفكار الفيلسوف الألماني شوينبهاور نحو النظرية الجمالية والتي تنص على فصل القالب العضوي عن الأشكال الطـبيعية، وذلك بهجر مطابقة الأوضاع الطبيعية باعتبار أنها صارت من

الأشياء التي لا تمت عناصرها إلى العمل الفني الحديث بصلة، مثله في ذلك مثل الموسـيقى باعتبار أن الموسـيقى تقوم على أصوات تجريدية، وتعطي مع ذلك الشـعور بالمتعة دون أن يكون هنالك أي ارتباط بالأصوات الطبيعية (راجع ص ٥٢).

كذلك آراء وفلسفة بيرك تأثر بها مصورو المجال اللوني الذين كانوا يستخدمون القيم اللونية التي لا تنتقل من مساحة إلى أخرى انتقالاً مفاجئاً، وهم متأثرين برأي بريك الذي يقول أن الخيال يجب ألا ينفصل مع كل انتقال. وهناك الكثير من الآراء والفلسفات التي مثلت منطلقاً فكرياً هاماً اتجه منه معظم رواد الفن الحديث والمعاصر.

٢ ـ إن الاتجاه الفني لابد وأن يستند على أساس علمي والذي يشمل العلوم المختلفة والنظريات العلمية المختلفة أيضاً. وتظهر أبعاد هذا الأساس واضحة في معطيات بعض النظريات العلمية كنظريات الضوء واللون ونظرية أينشتين للنسبيه التي أخلعت الحركة على كل الموجودات الكونية وأصبحت المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة، والمادة الساكنة في ظل مفهوم النسبية عبارة عن حركة مضغوطه، كذلك نظريات علم النفس أيضاً. ولقد تأثر معظم الفنانين المنضمين تحت لواء الاتجاه اللاتمثيلي بمعطيات هذه النظريات، وعلى سبيل المثال استغل فنانو مدرسة الخداع البصري Op Art معطيات نظرية النسبية لأينشتين و التي تنص على أن حركة الأجسام التي تسير بعجلة بالنسبة لبعضها البعض وتعطي تفسيراً للجاذبية الكونية العامة (راجع ص ١٢١). وكذلك نظريات الجشطالات في الإدراك وقوانينها في تنظيم المجال البصري مثل قانون تبادل الشكل مع الأرضية وقانون الخداع البصري ...كل هذه النظريات، من أجل ابتكار أعمال فنية تعبر عن الحركة الإيهامية والتي تنتج من بعض الحيل والخدع البصرية، حتى إن مسميات بعض هذه المدارس الفنية ارتبطت بمسميات النظريات العلمية كفنون الضوء، وفنون الخداع البصري وفنون الحركة الفعلية ... وهكذا.

٣ - لما كان الفنان بحسه المرهف فرداً يعيش في مجتمعه وينتمي إليه ويتفاعل معه ويتأثر بمعطياته - فالأساس الاجتماعي هو الذي يوضح مدى عمق ارتباط الفنان بمجتمعه، ومدى تأثره بعاداته وتقاليده وقيمه وانعكاس ذلك الارتباط على أعماله الفنية، ولقد ظهرت أبعاد هذا الأساس واضحة في الفنون الحديثة والمعاصره فيما خلفته الحروب العالمية والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية (الأوربية) من رواسب أثرت على الفنانين فلقد كان للحرب العالمية الأولى والثانية أثراً واضحاً في ركود الحركة الفنية مما أدى إلى إعادة النظر في الاتجاهات القائمة بعد انتهاء الحرب وعودة الفنانين إلى الإبداع.. هذا بالإضافة إلى أن الحرب نفسها أوجدت تغيراً في المفاهيم والآراء عن العالم والكون مما يتطلب التعبير عنها برؤية جديدة، كما أن قيام الحرب نفسها أدى إلى هجرة عدد كبير من الفنانين الأوربيين إلى أمريكا والذين كان لهم الدور في إنعاش الحياة الفنية فيها، فقد كان لأساليبهم أثر كبير في ظهور الأسلوب التعبيري التجريدي هناك، ولقد تطور الفن تبعاً لذلك في الولايات المتحدة الأمريكية. ومن أشهر الفنانين الذي وضعوا نواة التجريدية التعبيرية هناك مارسيل دوشامب وليجيه وجوزيف البرز.

٤ - إن فعل التعبير الفني يشترط حدوث الانفعال وبدونه لا يكون هناك فن بل صنعة، من هنا تظهر أبعاد الأساس الانفعالي والذي يتمثل في صدق مشاعر أحاسيس الفنان ووجدانه فهو الذي يتفاعل مع العالم الخارجي والطبيعة وعناصرها بكل إيقاعاتها المتنوعة، والفنان اللاتمثيلي يعبر عن أحاسيسه وانفعالاتة ويسقط مشاعره في رموز لونية مجرده ومساحات ملونة وخطوط متوازية، وزوايا قائمة وحادة.

٥ ـ إن فعل التعبير الفني يرتبط بالممارسات المختلفة في مجال الخامات والأدوات؛ لذا فإن أبعاد الأساس التقني تظهر في الطرق الأدائية التي استخدمها الفنان الحديث والمعاصر، حيث اعتمد معظم رواد وفنانو الاتجاه اللاتمثيلي على تقنيات خاصة لإبراز أفكارهم ومواهبهم، فمندريان يستخدم

دائماً علاقات التوازن والزوايا القائمة فتأتي الأشكال عبارة عن مساحات هندسية أفقية ورأسية نتجت من تعامد الخطوط المستقيمة وتوازيها أيضاً. وكذلك كان لجاكسون بولوك تقنية خاصة ظهرت في أسلوبه التعبيري التجريدي مثل الطرطشة والقطرات، وكذلك فنانو الفعالية الحركية كان لهم أسلوب خاص في الأداء والعمل، فقد اعتمدوا على تقنية إسالة الطلاء ونشره ... إلخ، وبعض هذه الطرق في التعبير تصدر عن يد الفنان كالطرطشة والقطرات، والبعض تصدر عن حركات جسم الفنان حول العمل الفني من الجهات الأربعة، وذلك لأنه يصعب على الفنان أن يستخدم تقنيات مألوفة كالفرشاه والسكين ... وغيرها في لوحة تخطت عشرات الأمتار.

وأخيراً فبالرغم من أن كل المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة انطلقت من هذه الأسس التعبيرية الخمسة العامة السابقة الذكر إلا أن لكل مدرسة حديثة فلسفتها الخاصة وأسسها التي قامت عليها، وعلى سبيل المثال فبالرغم من اتفاق أصحاب الاتجاه اللاتمثيلي عن فكرة اللا تمثيل والابتعاد عن الطبيعة وعناصرها وتجريدها في رموز وخطوط، إلا أنه حصل أن انشقت من هذا الاتجاه عدة أساليب لاتمثيلية يؤمن أصحابها بمبدأ واضحاً وظاهراً وهو اللا تمثيل والابتعاد عن الطبيعة ولكنهم يختلفون في أساليبهم التعبيرية فيما بينهم، والشاهد في ذلك أن أسس وفلسفة السوبرماتية تختلف عن أسس وفلسفة البنائية، تختلف عن أسس وفلسفة التشكيلية الحديثة التي ابتدعها موندريان ... إلخ من تلك الاختلافات التي نتج عنها تعدد وتنوع أساليب التعبير القائمة على الوجهة اللاتمثيلية.

وتستنتج الباحثة مما سبق أن المنطلقات التي انطلقت منها الباحثة في التجريب والتي كانت بمثابة أسس تعبيرية لأسلوب البناء اللوني المجرد يمكن تسميتها بأسس البناء اللوني المجرد، وبناء عليه. ولما كان الفن الاسلامي الذي سبق دراسته في الإطار النظري والذي يمثل مجتمع البحث، ولما كانت أيضاً الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) تنتمي لهذا المجتمع فإن الأسس التعبيرية الخاصة بفنون المجتمع الإسلامي تشمل أسس البناء اللوني المجرد

الخاص بالأعمال الفنية لهذه الدراسة. (مثلما كانت الأسس التعبيرية الخاصة بفنون الغرب تشمل أسس البنائية، وأسس التشكيلية... وهكذا ويمكن توضيح أبعاد أسس البناء اللوني في ضوء الأسس التعبيرية الخاصة بالفن الإسلامي (مجتمع وحدود البحث) كما يلي :

أو لاً : الأ ساس الفكري الفلسفي :

يستند التعبير الفني الإسلامي على الأساس الفكري الفلسفي العقائدي المنحدر من مبدأ التوحيد ومحددات العقيدة الإسلامية، فمن هذه المحددات تجنب الفنان المسلم كل ما فيه مضاهاة لخاق ا ومن هذا المبدأ تجنب المحاكاة الحرفية للطبيعة وعناصرها، والبعدعن تصوير وتجسـيم ذوات الأرواح،حيث أدى غياب الموضوع في العمل الفني إلى ظهور المبدأ اللاتمثيلي والاتجاه نحو التجريد الخالص في الفن الإسلامي واختفاء البعد الثالث وظهور الإيقاع الحركي التقديري بشكل مكثف في العمل الفني الإسلامي وخاصة في فنون الزخرفة الإسلامية. ومن هذا المنطلق وفي مجال هذه الدراسة تظهر أبعاد هذا الأساس واضحة، فهذه الأعمال الفنية المسطحة التي قامت بتنفيذها الباحثة أتت وجهتها التشكيلية على النحو التالي :

- أنها تعبر عن مدى الالتزام بهذه المبادىء السامية وبتعاليم الدين الحنيف.
- اتجهت نحو مبدأ التجريد في الفن الإسلامي من خلال اللون.
- تبتعد عن التجسـيم ويظـهر فيها بوضـوح اختفاء البعد الثالث من خلال التسطح.
- يظهر فيها الإيقاع الحركي التقديري بصورة تعبيرية وليس بصور زخرفيه، من خلال القيم اللونية.

وأخيراً في ضوء هذه المحددات يمكن تحديد الأساس الفكري الفلسفي التي انطلقت منه الباحثة لابتكار هذه الأعمال وهو: الاتجاه نحو استخدام أسلوب البناء

اللوني المجرد أي بمعنى أن اللون هو الذي يقوم بوظيفة اللون أولاً ثم الشكل ثانياً أي أن الشكل يتبع اللون والشكل لا يمكن أن يدرك إلا على صورة لون وذلك لابتكار أعمال فنية مسطحة تحمل أشكالاً لونية مجردة ليس لها دلالة واقعية ودون وساطة أي شكل معين إنما تحمل شحنات تعبيرية ناتجة من خلال التقنيات المتنوعة في الأداء وينشق من هذا الاتجاه أسلوبان :

أ - الاتجاه نحو استخدام الأسلوب الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد لهذه الأعمال الفنية المسطحة.

ب - الاتجاه نحو استخدام الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد لهذه الأعمال الفنية المسطحة وبعناصر لونية مجردة ليس لها أي دلالة واقعية، كالملامس والنقاط والخطوط والمساحات وغيرها.

ثانياً : الأساس العلمي :

يستند التعبير في الفنون الإسلامية على معطيات العلم ونظرياته كعلوم الضوء واللون والحركة والهندسة الرياضية الرصينة .... إلخ، فلقد استغل الفنانون المسلمون معطيات هذه النظريات في إبداع أعمالهم الفنية، فقديماً استغل الفنان المسلم علوم الهندسة والرياضة المنطقية بشكل ملموس ومميز في الزخارف الإسلامية بشقيها الهندسية والعضوية مثل الزخارف النباتيه، حيث كانت هناك مدارس فنية تعلم الحرفنه الأكاديمية والأصول المتبعة لهذا الأسلوب الزخرفي وبشقية أيضاً الهندسي والعضوي، وفي الفنون الإسلامية الحديثة استخدم الفنان نظريات الضوء واللون والإدراك والتكنولوجيا الحديثة .... إلخ من معطيات العلم، وذلك لإبداع أعمال فنية مميزة جمعت بين أصالة التراث وحداثة المعاصرة وتتفق أيضاً مع متطلبات وإمكانيات القرن العشرين، وفي ضوء هذا المعيار تظهر أبعاد الأساس العلمي في مجال هذه الدراسة لأسلوب البناء اللوني للأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية، فلقد تم التركيز على

إمكانيات اللون التعبيرية وخصائصه العلمية مثل القيمة، أصل اللون، الكروما أو التشبع اللوني، وذلك من خلال إجراء تطبيقات تجريبية على اللون لعدة اعتبارات:

أ - لتحضير خطة لونية قائمة على منطق علمي ويستند عليها عند التعبير الفني لهذه الأعمال المنفذه بواسطة أسلوب البناء اللوني المجرد.

ب - لابتكار تكوينات جديدة من العلاقات اللونية القادرة على التعبير عن الحركة التقديرية وذلك عن طريق التنظيم وعلاقات التجاور والتباعد حيث ثبت في الإطار التجريبي أن أي تنظيم للمجموعات اللونية وتجاورها وبنائها في العمل الفني ينشأ عنها علاقات تؤثر بشكل كبير على جوهر التكوين، وتكون دلالات جديدة تؤثر على الإدراك وينشأ عنها علاقات تؤكد على التدرج اللوني، التوافق اللوني، التكامل اللوني .... إلخ من تلك العلاقات.

جـ - من خلال الخصائص العلمية للون والتنظيم يقوم البناء اللوني وحده للتعبير عن القيم البعدية للون من حيث طول موجته الإشعاعية، فالألوان ذات الطول الموجي الأعلى تظهر بمظهر التقدم والانتشار كالأصفر والأحمر والبرتقالي. والألوان ذات الطول الموجي القصير تظهر بمظهر الارتداد والابتعاد مثل الأخضر والبنفسجي والأزرق، وترتبط هذه القيم البعديه وتتغير حسب وضعها وتجاورها وابتعادها (العلاقات التنظيمية) في العمل الفني، فإذا نشأ العمل الفني على أساس علاقة مزج وتدرج لونين مثل الأصفر والأزرق وما ينتج عنهما من تدرجات خضراء عند مزجها-فإن اللون الأصفر يعبر عن التقدم والانتشار، والأزرق يعبر عن الارتداء والأخضر بعبر عن المسافة المتوسطة التي بين التقدم والإرتداد، ولكن إذا تجاور الأخضر بجميع تدرجاته (الفاتحة المائلة إلى الصفره والقاتمة المائلة إلى الزرقة) باللون البنفسجي في أي عمل فني آخر يقوم أساساً على مزج وتدرج الأخضر والبنفسجي - فإن اللون الأخضر المائل إلى الصفرة يعبر عن التقدم والانتشار وذلك لأن فيه نسبة من اللون الأصفر المتشبع والذي له خاصية

إشعاعية، ويعبر اللون البنفسجي عن الارتداد وكذلك اللون الأخضر المائل إلى الزرقة. كما حصل في الإطار التجريبي حيث اتصحت القيم البعديه من خلال وضع الخطة قبل التعبير.

د - من خلال الخصائص العلمية للون والتنظيم وعلاقات التجاور يقوم البناء اللوني وحده بالتعبير عن الحركة التقديرية ويساعده ويتبعه البناء الشكلي مؤكداً على تلك القيمة الحركية.

هـ - كذلك استندت هذه الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) على معطيات النظرية النسبية لأينشتين والتي أخلعت الحركة على كل الموجودات الكونية، فالمادة أصبحت هي الطاقة والطاقة هي المادة، والمادة الساكنة في ظل هذا المفهوم أصبحت متحركة وهي تعبر عن حركة مضغوطة. ولما كان عنصر اللون ينطوي على طاقات ضوئية فعالة فهو إذاً قادر على التعبير عن الحركة التقديرية في الأعمال الفنية المسطحة موضوع الدراسة، ويستدل على هذه الحركة من خلال تتبع مسارات الألوان(المتدرجة والمتوافقة والمتباينة والمتكاملةالموجودة والمحصورة داخل الأشكال والملامس والخطوط) والربط بينهما ذهنياً في الجانب العقلي وذلك للاستدلال على الحركة التقديرية كأن تكون حركة تقديرية أفقية أو رأسية أو موجيه أو مائلة ... وهكذا، وذلك من خلال مسارات واتجاهات العناصر الملونة. ويتضح في الجانب التطبيقي لهذه الدراسة عند وضع الخطط اللونية. مدى إمكانية تحقيق الحركة التقديرية في اللحظة قبل تطبيقها في العمل الفني وذلك إن دل فإنما يدل على مبدأ وقانون النسبية الذي يجعل المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة.

كذلك استندت هذه الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) على معطيات نظريات علم النفس في الإدراك(النظرية الجشطالتيه في الإدراك)فالحركة التقديرية التي تحققت في هذه الأعمال الفنية تدرك بواسطة حاسة الإبصار، وتنتقل الصور إلى الذهن ليتم في هذا الجانب التفكير فيها والاستدلال على منطقها ونظامها من

خلال تتابع المسارات اللونية وبعد ذلك يتم في الجانب العقلي تقدير هذه النظم اللونية بأنها حركة تقديرية قُدرت (أو وصفت) من خلال اتجاهات مسارات الألوان وذلك مصداقاً لقولة تعالى: ﴿إنه فكر و قدر﴾ (سورة المدثر أية ١٨). أي أنه بعد التفكير والربط بين العناصر الملونه يتم التقدير أو الوصف لهذه العناصر من خلال اتجاهاتها ومساراتها اللونية ووصفها من حيث النسق العام لها كأن تكون حركة تقديرية أفقية أو حركة رأسية أو مائلة أو موجيه ... وهكذا... إلخ من أنواع الحركات التقديرية (راجع ص ١٥٤-١٦٢)، أنظر الأشكال (٣٧ – ٥١).

وفي الأعمال الفنية التي قامت بتنفيذها الباحثة فلقد استندت على بعض قوانين تنظيم المجال الإدراكي لنظرية الجشطالات مثل قانون التجاور والتقارب والذي ينص على أن العقل يميل لإدراك العناصر المتجاورة والمتقاربة كمجموعات تنتمي لبعضها البعض مما يحقق صيغة كلية تحمل معنى بصرياً. وفي ضوء هذا القانون وبالنظر إلى هذه الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) تتضح أبعاد هذا القانون، فالبقع اللونية التي نشأت من النقاط والملامس والمساحات اللونية المتجاورة والخطوط والأشكال...وكل العناصر التشكيلية حينما تتقارب وتتجاور يميل العقل لإدراكها كمجموعات تنتمي لبعضها البعض وتحقق صيغة كلية تحمل معنى بصرياً وعلى سبيل المثال في العملين الخامس (أ)، والخامس (ب)، شـكل (٦٥)، وشكل (٦٦) بالرغم من تطبيق خطة لونية واحدة على هذين العملين إلا أنه في كل عمل تتجمع وتتجاور وتتقارب المساحات والعناصر الملونه وتؤلف أشكالاً جديدة، وفي كل عمل تكون الصيغ الشكلية مختلفة، ففي شكل (٦٥) يظهر الإيقاع النغمي الدرامي للخطوط المتدرجة الملونه ذات الملمس الناعم للألوان البرتقالية والحمراء والصفراء الفاتحة والمائلة إلى اللون البرتقالي والحمراء الداكنة ويميل العقل لإدراك كل المجموعات من الخطوط المتدرجة ويعطيها صيغه معينه، وذلك لأن هذا العمل اتجه نحو الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد. بينما العمل الفني الخامس (ب) شكل (٦٦) والمنفذ بنفس الخطة اللونية شكل (٦٤)، فنظراً لأن هذا العمل اتجه نحو أسلوب التنظيم الهندسي القائم على

الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد فيميل العقل (أولاً) لأن ينظر إلى كل مساحة على حدة ليدرك المجموعات اللونية المتجاورة والمتقاربة والتي تنتمي لبعضها البعض، وبعد ذلك (ثانياً) يميل العقل لأن يدرك هذه التقسيمات الهندسية الموزعة في العمل مثل المثلثات والخطوط المتوازية والمعينات كمجموعات متقاربة ومتجاورة في المساحات الهندسية التي تنتمي بعضها للبعض والذي من خلالها تم إدراك الصيغة الكلية للعمل الفني. وكذلك في كل الأعمال الفنية التي قامت بتنفيذها الباحثة.

ومن قانون التماثل الجشطالتي الذي ينص على أن العناصر والوحدات المتماثلة في المجال البصري شكلاً ولوناً وحجماً تدرك ككل مستقل له كيان متميز. وبالنظر إلى الأعمال الفنية المسطحة موضوع الدراسة يتضح في ضوء هذا القانون أن العناصر والوحدات الملونة كالملامس والخطوط والمساحات والنقاط وزعت متماثلة ومتشابهة في العمل الفني الواحد وذلك ليسهل إدراكها وفهمها وفهم النسق العام للتكوين، فعلى سبيل المثال في العمل الفني الأول شكل (٥٧) يلاحظ استخدام القيمة الخطية الملونة في كل أجزاء العمل وكان التغير واضحاً فقط في تكبير وتصغير المساحات المتعامدة وألوانها، إلا أنه يمكن القول أن النسق العام لهذا التكوين يتشابه في القيم الخطية الأفقية والرأسية والمتعامدة، وكذلك في تدرجاتها اللونية. وكذلك في بقية الأعمال الفنية التي نفذتها الباحثة.

ومن قانون الإكمال والإغلاق الجشطالتي والذي ينص على أن العناصر التي تتصل ببعضها لتحصر بينها مسافة من شأنها أن تشاهد وحدة واحدة، وبالنظر إلى الأعمال الفنية المسطحة موضوع الدراسة يتضح في ضوء هذا القانون أن هناك عناصر خطية وملمسيه ومساحات أيضاً ونقاط اتصلت بعضها ببعض لتحصر بينها مساحة من شأنها أن تشاهد وحدة واحدة متصلة مثل الشبكات المتعامدة والمائلة في الأعمال الفنية التي اتجهت نحو أسلوب التنظيم الهندسي في البناء اللوني المجرد، حيث تمثل هذه الشبكات وحدة متصلة بعضها ببعض، وعلى سبيل المثال في العمل الفني التاسع، شكل (٧٤) يتضح أن النسق العام للتكوين يمثل

حركة دائرية يستدل عليها من خلال مشاهدة الملامس المنحنية والنقاط والخطوط المنحنية إلى أسفل ذات اللون الوردي والأحمر الفوشي والأخضر الفاتح والأخضر القاتم. صحيح أنها ليست دائرة متصلة ولكنها تُدرك أنها وحدة واحدة وتسير في اتجاه دائري من يسار اللوحة إلى يمينها. وكذلك الحال عند رؤية كل الأعمال الفنية المسطحة التي نفذتها الباحثة.

ومن قانون الحركة المشتركة الذي ينص على أن العناصر البصرية تميل إلى أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد وبنمط واحد، وبالعكس يبدو تفكك في العناصر لو أنها تحركت في اتجاهات متضادة. وبالنظر إلى الأعمال الفنية المسطحة موضوع الدراسة في ضوء هذا القانون يتضح أن الوحدات والعناصر والخطوط والنقاط الملونه في التكوين الواحد نسقت على شكل مجموعات لونية على حده في الأعمال الفنية التعبيرية التجريدية والهندسية التجريدية أيضاً وكونت مجموعات لونية ملمسية، ومجموعات لونية خطية، ومجموعات لونية منقطة، ومجموعات لونية بقعية ....، وهكذا في العمل الفني الواحد وكل مجموعة تتجه على حسب وضعها في التكوين بحركة معينة، فإذا وضعت مجموعة الخطوط على نسق أفقي في التكوين تنتج الحركة التقديرية الأفقية، وإذا وضعت مجموعة بقع لونية متجاورة تسير في اتجاه موجي ينتج عن هذه البقع حركة موجية، ويلاحظ في بعض الأعمال الفنية مثل العمل الفني الثالث شكل (٦١) والعمل الفني الرابع شكل(٦٣) القائمان على التنظيم الهندسي في البناء اللوني المجرد - تعدد الاتجاهات الحركية داخل التقسيمات الهندسية. ففي العمل الفني الثالث شكل (٦١) يلاحظ في كل جزء ومساحة مربعة أو مستطيل نسق حركي تقديري يختلف عن المساحة المجاورة حدث نتيجة تجمع العناصر البصرية الملونة في اتجاه معين، كأن يكون مائلاً كما هو الحال في وسط اللوحة حيث تظهر الخطوط المتجمعة الصفراء بتدرجاتها والخضراء بتدرجاتها على نسق مائل ويظهر في المساحة المجاورة اتجاه آخر للحركة التقديرية حدث عن تجمع العناصر البصرية الملونة على نسق آخر فنتج نوع آخر من الحركة بالرغم من

تواجدهم في عمل فني واحد. وبالنظر إلى هذا العمل الفني الثالث شـكل (٦١) والعمل الفني الرابـع شكل (٦٣) يلاحظ أن الشبكة الهندسية ذات اللون الأصفر في العمل الفني الثالث شكل (٦١) والأخضر في العمـل الفني الرابع شكل(٦٣) تسير وتتحرك في كلٍ موحد ومنظمٍ في آن واحد، حيث يظهر النسق العام في العمل الثالث شكل (٦١) بالحركة التقديرية الرأسية والحركة الأفقية نتيجة تعامد العناصر الخطية التي تجمعت على هذا النسق. ونفس الحال في العمل الفني الرابع شكل (٦٣) وبقية الأعمال القائمة على الشبكات الهندسية.

وكذلك في الأعمال القائمة على الوجهة التعبيرية التجريدية فيلاحظ في ضوء هذا القانون تلك الحركة الناتجة من التجمع البصري لعناصرها. مثل العمل الفني السادس شكل (٦٨) حيث تظهر الأشكال الدائرية البرتقالية والحمراء بحركة تقديرية دائرية نتجت عن تجمع البقع اللونية المنحنية ذات اللون الأحمر والبرتقالي على يسار اللوحة وذات اللون البرتقالي والأصفر على يمين اللوحة ...، وهكذا في بقية الأعمال الفنية المسطحة التي قامت بتنفيذها الباحثة.

ومن قانون الشكل والأرضية الجشطالتي الذي ينص على أن العقل يميل إلى رؤية المثيرات في المجال البصري في هيئة شكل وأرضية يستطيع التمييز بينها وإدراكها بيسير. وبالنظر إلى الأعمال الفنية المسطحة موضوع الدراسة في ضوء هذا القانون يلاحظ أن هناك ثلاث مجموعات عامة لهذه الأعمال، فهناك أعمال كما في الأشكال: (٦١)، (٦٣)، (٦٦)، (٧٢)، (٧٤)، (٧٨)، ظهر فيها الشكل على الأرضية مميزاً وله صيغة هندسية متعامدة وأخرى مائلة. وهناك مجموعات تعادل فيها الشكل مع الأرضية بحيث ظهرت الأشكال متعادلة بين الشكل والأرضية واختفت الأرضية تماماً حيث أصبح لها نفس الاهتمام، إلا أنه ظهر في هذه الأشكال أن الألوان عبرت عن القيم البعدية فأصبحت هناك ألوان لأشكال تعطي إحساساً بالتقدم والانتشار وهناك ألوان لأشكال مثل البنفسجية والزرقاء والخضراء تعطي إحساس بالارتداد إلى الوراء في التكوين الواحد كما في الأعمـال الفنية بنوعيها الهندسي والتعبيري كما في الأشـكال: (٥٧)، (٦٥)،

(٦٨)، (٧٠)، (٧٦)، (٨٠)، (٨٢)، (٨٤)، (٨٦)، (٨٨)، حيث ظهر فيها تبادل الشكل مع الأرضية من خلال اللون، فتارة تكون الأرضية هي السالبة والشكل هو العنصر الإيجابي، وبالعكس تارة يكون الشكل هو العنصر السلبي والأرضية هي العنصر الإيجابي مثل العمل الفني السادس عشر القائم على لونين متوافقين فسفوريين هما الأخضر والأحمر شكل (٨٨) والذي يتجة نحو الأسلوب التعبيري القائم على التلقائية في البناء اللوني المجرد، حيث يلاحظ في هذا العمل التبادل المتوافق اللون بين الشكل والأرضية فتارة تكون المساحة خضراء عليها نقاط حمراء، وتارة تكون المساحة المجاورة حمراء والنقاط التي عليها خضراء ... وهكذا، حيث يحقق هذا التبادل المتوافق اللون بين الشكل والأرضية حركة تقديرية موجيه أفقية تظهر على النسق العام للتكوين.

ولما كان موضوع هذهالأعمال الفنيةهوتحقيق الحركة التقديرية وليس الحركة الإيهامية التي تنتج من حيل الخداع البصري - لذا فإنه لم يتم الاستناد على هذا القانون أثناء القيام لهذه الأعمال وذلك لأن الحركةالتقديرية تختلف اختلافاً واضحاً عن الحركة الإيهامية الناتجة عن الوهم والخداع والخيال(راجع ص ١٢٢).

كذلك استندت هذه الأعمال على نظريات فسيولوجية تتعلق بالإدراك وفسيولوجيا الرؤيا. فعملية الرؤيا لا تتم إلا بوجود الضوء وكلما اقتربت الألوان من مصدر ضوئي كلما زاد نصوعها وبريقها وتألقها مما يسهل عملية الرؤيا والإدراك حيث يتم الإدراك الحسي للون من خلال حاسة البصر أولاً، حيث وظيفة هذه الحاسة نقل كل المرئيات في العالم الخارجي ونقلها إلى العقل البشري (الدماغ) ليتم إدراكها وتسميتها وترميزها في الجانب العقلي، والإدراك الحسي يتم من خلال اتحاد كل من الجانب الحسي في العين والجانب العقلي في الدماغ حيث إنهما لا ينفصلان عند رؤية وإدراك مختلف مشاهد الحياة اليومية بصورة عامة ولا سيما الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) بما فيها من قيم لونية وعلاقات وأنظمة تشـكيلية، والعين السـليمة والمدربة يمكنها أن تميز ما بين ٢٠٠ – ٢٥٠ لون، ولها القدرة أيضاً أن تميز الاختلافات الدقيقة ما بين تدرجات

الألوان وإدراك أنظمتها واتجاهاتها في العمل الفني. ولقد استخدمت الباحثة في هذه الأعمال الألوان المشعة ذات الطول الموجي العالي مثل الأصفر الفاقع والأخضر بتدرجاته والأحمر والبرتقالي والفوشي، وذلك بهدف تحقيق الإثارة الحسية المباشرة على شبكية العين عند رؤية هذه الألوان وكذلك لتحقيق القيم البعدية أيضاً والسابق توضيحها في الفقرة السابقة، وكذلك تم استغلال الألوان الفسفورية التي لها قوة إشعاعية عالية نتيجة التركيبة الكيميائية الخاصة التي تحتويها والتي تؤثر على شبكية العين عند رؤيتها، فهي تمثل كمنبهات بصرية عالية في المجال البصري وتشكل إنبهاراً شديداً على العدسة عند رؤيتها كما حدث في بعض الأعمال الفنية كما في الأشكال: (٥٨)، (٦٨)، (٧٦)، (٨١)، (٨٤)، (٨٦)، (٨٨) وذلك لتحقيق الصدمات المباشرة عند الرؤيا من جراء رؤية هذه الألوان الإشعاعية الفسفورية.

ثالثاً : الأ ساس الا جتماعي :

يستند التعبير في الفنون الإسلامية ويتأثر بمعطيات وثقافة وتراث المجتمع الإسلامي وذلك لأن هذه المعطيات الثقافية الذاتية مرتبطة بالقيم والمبادىء السامية للدين الإسلامي الحنيف والمشتقة من كيانه. ويمثل هذا الأساس جانب الانتماء لدى الفنان المسلم أيضاً حيث تمثل القيم والعادات والتقاليد والمبادىء المرتبطة بالدين الإسلامي الحنيف إلزاماً غير وارد الخروج عنه، كما أنه لا يمثل قيوداً بقدر ما يمثل إيماناً بتلك القيم السامية والمبادىء الرفيعة النابعة من المنهج الرباني المتكامل.

كما يتمثل الأساس الاجتماعي أيضاً في البيئة التي يوفرها المجتمع للفنان والتي تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في تعبيره وفي انطباعه عن كل ما يحيط من إيقاعات بيئية متنوعة وكل ما يشغل وجدانه ويحرك أحاسيسه ومشاعره، وفي ضوء هذا المعيار تظهر أبعاد الأساس الاجتماعي في مجال هذه الدراسة لأسلوب البناء اللوني المجرد للأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة

التقديرية للقيم اللونية. فلقد ذُكر سابقاً أن اللون يتواجد في البيئة الطبيعية والاجتماعية المحيطة بالفنان وهو يحمل دلالات رمزية أيضاً. فاللون كمدرك بصري له علاقة بالمكونات الثقافية البصرية، ومكونات البيئة الطبيعية والاجتماعية وما تحمله من أشكال وألوان تعد مصادر هامة لتكوين رصيد فعال وعالي من الثقافة البصرية تترسب داخل العقل الباطني للفنان. وبالتالي فإن كل عناصر البيئة الطبيعية والاجتماعية وما تحمله من أشكال وألوان وإيقاعات يكون لها الأثر في تشكيل الخبرات المرتبطة بالتعبير الفني كمقومات ومثيرات له. وكما أن الفنان يولد داخل مجتمع ما فهو يولد أيضاً داخل ثقافة هذا المجتمع. والمجتمع يقوم بدوره بتشكيل فكر الفنان. فعلى سبيل المثال الفنان المسلم عند تناوله للون يأخذ في اعتباره المحددات التي أملتها عليه العقيدة الإسلامية فيبتعد عن تجسيم الألوان كما هي في الطبيعة ويدخل عليها عديداً من التدرجات اللونية لتأخذ طابعاً زخرفياً كما هو الحال في فن التصاوير والمنمنمات وهو يهدف من ذلك أن يحصل على مساحات لونية صافية وذات كثافة لونية ثابتة في معظم مساحة العمل الفني وبدون تنافر مما يوحي للناظر بأن العمل الفني قد نفذ على نسق واحد.

والفنان عندما يريد أن يعبر عن موضوع ما فإنه دون أن يشعر يعكس المضمون الفلسفي العقائدي والاجتماعي على ألوان بيئية وأشكالها دون أن يشعر. ويؤكد جوته ذلك في مقولته المشهورة: إن هذه الممارسة تصدر عن الديانات والآيداوجيات (العقائد)، وعند ما يستخدم اللون في ضوء هذه التأثيرات ووفق جوهر كيانه الموحي فإن ممارسته لتعبر تمام التعبير عن معناه (راجع ص ٩٩).

وأخيراً يمكن القول أن السمة الرمزية في أسلوب البناء اللوني لابد وأن تظهر في التعبير الفني لأنها ارتبطت بالفنان كمفهوم ثابت لديه حول الألوان التي اكتسبها من مجتمعه وبيئته ومؤثراتها.

رابعاً : الأ ساس الا نفعالي :

الانفعال ضروري لفعل التعبير الفني فهو الذي يولد العمل الفني وبدونه تكون هناك صنعه ولا يكون هناك فن، والتعبير في الفنون الإسلامية يستند على مشاعر وأحاسيس ووجدان الفنان، فالدين الإسلامي لا ينكر ظهور العواطف والمشاعر والأحاسيس والتعبير عنها بل يوجهها عند ظهورها الوجهة السليمة التي تجلب لصاحبها المنفعة في الدنيا والآخرة، فالدين الإسلامي إنما جاء ليوجه طاقات الإنسان وكيانه إلى الوجهة التي تجلب له السعادة في الدارين، وبهذا المنظور فالفنان المسلم يعبر عن انفعالاته بالتزام، وهو يسقط مشاعره وأحاسيسه في رموز مجردة وقيم لونية ومساحات وأشكال مجردة وخطوط متوازية ومنحنية وزوايا متنوعة بهدف تحقيق الجمال وإدخال السرور والبهجة على النفس البشرية عند رؤية أي عمل فني إسلامي.

وفي ضوء هذا المعيار تظهر أبعاد الأساس الانفعالي لأسلوب البناء اللوني للأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية وهو يتمثل في الأتي :

أ - التجربة الذاتية والتي قامت بها الباحثة.

ب - التركيز على إمكانيات اللون التعبيرية من خلال :

* استغلال القيم الحسية والنفسية للون وخاصة الألوان الساخنة مثل: الأحمر، والبرتقالي،والأصفر والألوان الباردة مثل: الأزرق، والأخضر، والبنفسجي.

* استغلال قيم التناقص اللوني وتجاورها واصطدامها عند التعبير.

* استغلال الألوان الفسفورية التي لها خاصية إشعاعية نتيجة التركيبة الكيمائية التي تحتويها وذلك بهدف تحقيق الصدمات المباشرة عند الرؤيا التي تنتج من جراء رؤية هذه الألوان حيث تؤثر على شبكية العين عند رؤيتها.

وأخيراً يمكن القول أن الجانب الانفعالي الذي يعكسه اللون في العمل الفني راجع إلى الخبرة المترسبة من خلال المعتقدات البيئية من ناحية ومايضيفه الفنان من انفعالات خاصة على طريقة الأداء في استخداماته للون من ناحية أخرى (راجع ص ٩٩)، فهو حينما يستخدم اللون أثناء التعبير الفني فإنه يسقط عليه مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته فيكتسب العمل الفني سمة تعبيرية جمالية إلى جانب تلك السمة الرمزية والتي ارتبطت بالفنان كمفهوم ثابت لديه حول الألوان، وهذا الذي يميز كل عمل فني عن الآخر.

خامساً : الأساس التقني :

إن التعبير الفني يتوقف على الأسلوب والطريقة الذاتية التي يستخدم بها المادة الخام حينما تعمل كواسطة أو وسيلة. ولقد ثبت أن هناك علاقة ذاتية بين فعل التعبير والوسائط المادية المتنوعة (راجع ص ٤٥-٤٧). أي أن هذه المواد هي التي تتحول بفعل التعبير على يد الفنان إلى عمل فني معبر. ولقد استند الفن الإسلامي على المخزون المهاري والقدرات التقنية لدى الفنان المسلم، فلقد استطاع الفنان أن يتفاعل مع الخامة والسطوح التي نقش وزخرف ورسم عليها، فمن الورق إلى الرخام إلى الجلد إلى النحاس حتى الحجارة والصخور، حيث ملأت الرسوم والنقوش سطوح هذه الخامات وبطريقة أدائية متنوعة تتناسب مع كل خامة. ويسعى الفنان في العصر الحديث بالإضافة إلى ما سبق أن ينوع من طرق أدائه وتقنياته، فلقد استخدم أساليب حديثة تتفق مع رؤيته الجديدة للعالم، ففي مجال الألوان وعلى سبيل المثال استخدم إلى جانب الفرشاه السكين والملعقة وبعض الأدوات والسطوح المتنوعة وما ينتج عنها من قيم، كما استخدم التكنيك المرتجل في الأداء كالرش والدلق والحز ... إلخ.

وفي ضوء هذا المعيار تظهر أبعاد الأساس التقني لأسلوب البناء اللوني المجرد لهذه الأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية. فهذه الأعمال اعتمدت على تقنيات وأساليب حديثة في التلوين وذلك من

أجل تسجيل الانفعال اللحظي والذي يتفق مع أسلوب البناء اللوني المجرد، فالشكل يتبع اللون، والأشكال التي تنتج من جراء هذا الأسلوب ليس لها دلالة واقعية ودون وساطة شكل معين؛ لذا فإن التقنيات المرتجلة في الأداء تساعد على تسجيل الانفعال اللحظي. ومن التقنيات التي استخدمت في هذه الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) وإلى جانب الفرشاه، تقنية الرول والتي ظهرت في بعض الأعمال الفنية كما في الأشكال:(٥٧)، (٦١)، (٦٦)، (٧٠)، (٧٢)، (٨٠)، (٨٢) وكذلك ظهرت تقنية دلق اللون وصبه من الأباريق كما في بعض الأعمال الفنية في الأشكال:(٥٩)،(٦٧)،(٧٦)،(٨٤)،(٨٦)،(٨٨)، وكذلك تقنية السكين والقوالب كما في بعض الأعمال الفنية في الأشكال:(٦١)،(٦٣)،(٦٦)،(٧٠)،(٧٢)،(٨٠) وأحياناً في العمل الفني الواحد تم استخدام عدة تقنيات مثل العمل الفني الثالث شكل(٦١) فلقد استخدم الرش أو البخ والشطرطون والرول والملعقة والسكين والفرشاه واللون من الأنبوب مباشرة والريلف. وكل هذه التقنيات كانت تحقق إثارة حسية في العمل الفني.

وأخيراً يمكن القول أن هذه الأسس تتضافر عند التعبير الفني وتعمل كتركيبة موحدة أثناء التعبير وتنفيذ العمل الفني وإخراجه إلى حيز الوجود.

ومن خلال ما تقدم عرضه يمكن القول أن الأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية تخضع للأطر التالية :

أ - إن هذه الأعمال تنطلق من مجموعة الأسس التعبيرية الخمسة العامة والمرتبطة بالتعبير الفني الإسلامي.

ب - إن هذه الأعمال تقوم على أسس البناء اللوني المجرد، والشكل فيها يتبع اللون، والشكل لا يمكن أن يدرك إلاعلى صورة لون، وليس لها دلالة واقعية معينة.

جـ - إن هذه الأعمال تنتمي إلى الاتجاه اللاتمثيلي في الفن الإسلامي.

د - إن هذه الأعمـال تعبر عن الحركة التقديرية من خلال توظـيف القيم اللونية.

وأخيراً وبعد هذا العرض والتحليل لنتائج التجارب الذاتية التي قامت بتنفيذها الباحثة يمكن إيجاز ملخص نتائج هذه التجارب على النحو التالي :

١- إنه يمكن استخدام الألوان ذات الإشعاعية العالية (الفسفورية) في التعبير الفني وذلك لأنها تحقق صدمات مباشرة على شبكية العين عند رؤيتها. ويمكن استغلال هذه الخاصية لتحقيق الإثارة الحسية في العمل الفني والحركة التقديرية اللونية.

٢- إن اللون الفرعي كالأخضر، والبنفسجي، والبرتقالي، يصبح لوناً فرعياً متعادلاً بنسب المزج من الألوان الأساسية المتكون منها، مثال ذلك: اللون الأخضر يصبح أخضراً أخضر إذا تعادلت نسب اللون الأصفر واللون الأزرق عند مزجها، أما إذا كانت نسبة الأصفر أعلى من نسبة الأزرق فيكون اللون الأخضر الناتج مائل إلى الصفرة، وبالعكس إذا كانت نسبة الأزرق أعلى من نسبة الأصفر فيكون اللون الأخضر الناتج مائل إلى الزرقة ... وهكذا في جميع الألوان الفرعية والمتدرجة.

٣- إنه يمكن الحصول على تدرجات عديدة من الألوان الفرعية المتدرجة المائلة إلى الألوان الأساسية من عملية مزج الألوان بنسب ضئيلة جداً.

٤- إن الألوان إذا تجاورت أو تباعدت (أي نظمت) في العمل الفني حققت قيماً لونية عديدة، كالتوافق والتباين والتكامل ...إلخ إلى جانب تحقيق القيم البعدية، ولكن حسب أصول الألوان المستخدمة (كنهها). فإذا وضع الأصفر مع الأخضر في تكوين واحد فإن الأصفر يعطي إحساساً بالتقدم والانتشار، بينما الأخضر يعطي إحساساً بالارتداد. وإذا وضع الأخضر بتدرجاته (كما في سلم الطيف الشمسي تدرجاته المائلة أي الصفرة والمائلة إلى الزرقة) مع اللون الأزرق فإن الأخضر المائل إلى الصفرة يعبر عن التقدم والانتشار بينما يعبر الأخضر المائل إلى الزرقة عن الارتداد، وذلك لأن اللون الأخضر هنا توجد فيه نسبة عالية من اللون الأصفر ذو الخاصية الإشعاعية

والذي يعبر عن الضوء. وإذا وضع الأحمر مع الأخضر فإن الأحمر هو الذي يظهر بمظهر التقدم والانتشار بينما يظهر الأخضر مرتداً إلى الوراء. ولكن إذا وضع الأحمر مع الأصفر في تكوين واحد فإن الأصفر يوحي بالتقدم والانتشار وكذلك التدرجات البرتقالية بينما يظهر اللون الأحمر وخاصة الأحمر القاتم مرتداً إلى الوراء مثال ذلك العمل الفني الخامس (أ)، والعمل الفني الخامس (ب) شكل (٦٥) وشكل (٦٦) حيث يظهر الأحمر القاتم مرتداً إلى الوراء والأصفر مشعاً يعطي إحساساً بالضوء.

٥- إن إعداد الخطة اللونية تساعد في تحديد القيم اللونية المستخدمة في العمل الفني، كالتوافق والتكامل والتباين والتدرج. ولأن هذه القيم تنشأ أساساً من علاقات الألوان من حيث خصائصها إذا تجاورت أو تباعدت (أي نظمت) في الخطة اللونية.

٦- إن اللون الأبيض واللون الأسود يسميان ألواناً إذا وجدا لوحدهما دون اختلاط أو تجاور بأي ألوان أخرى، ولكن إذا وضع أحدهما أو كليهما مع مجموعة لونية أو مزجا معاً فإن الألوان تتحايد، ويصبح اللون الأبيض واللون الأسود محايداً أبيض ومحايداً أسود. ومن الخطأ أن يطلق عليهما آنذاك ألواناً إذا جاورا أو مزجا بالألوان كالأزرق، والأحمر، والأصفر، والأخضر ....الخ من الألوان.

٧- إذا أضيف اللون الأبيض للألوان يتضح أن اللون يصبح فاتحاً ولكنه باهتاً تقل قيمته وتختفي درجة إشعاعيته، وتُحيد اللون ويقال أزرق محايد، أصفر محايد، أخضر محايد ... وهكذا.بينما إذا أضيف اللون الأصفر بنسبة عالية لأي لون من ألوان مجموعة الطيف الشمسي فإن اللون الناتج يصبح مائلاً إلى الأصفر ولكن يحتفظ بكنهه. كإضافة الأصفر إلى الأخضر ينتج أن الأخضر الناتج يصبح أخضر ولكن مائلاً إلى الاصفرار ويكتسب خاصية الإشعاع الموجود في اللون الأصفر.

٨- إنه يمكن الحصول على تدرجات لونية فاتحة من اللون الأصفر، ومن اللون الأبيض.

٩- إن اللون الأبيض إذا أضيف إلى الألوان يحيدها وكذلك يكشف عن كنهها أو أصولها كلما اقتربت إلى البياض ومثال ذلك إذا أضيف اللون الأبيض بنسب عالية إلى البنفسجي المحمر (المائل إلى الحمرة) يتضح أن اللون الناتج الجديد هو لون زهري محايد باهت أو فاتح مائل إلى الحمرة أيضاً وتختفي نسب اللون البنفسجي وذلك لأن نسبة اللون الأحمر في اللون البنفسجي المحمر أعلى من نسبة اللون الأزرق. ويكون العكس إذا كان اللون المراد تحيده هو البنفسجي المزرق (المائل إلى الزرقة) فينتج في النهاية لوناً محايداً فاتحاً مائلاً إلى الزرقة.

١٠- إنه يمكن الحصول على تدرجات لونية عديدة من عملية مزج لونين فقط أو استغلالها في التعبير الفني كما هو الحال في التجربة السادسة عشرة شكل(٨٧).

١١- إن الخطة اللونية المقترحة توضع على أسس علمية لخصائص اللون من حيث الكنه (أصل اللون)، الكروما (التشبع)، القيمة.

١٢- إنه من خلال الخطة اللونية وتنظيمها تظهر القيم اللونية التي يمكن أن تحقق الحركة التقديرية كما تظهر في الخطة اللونية القيم البعديه للألوان والتي تعطي فكرة للفنان عن ماسيكون أثناء التعبير الفني وخاصة في أسلوب البناء اللوني المجرد الذي يستخدم اللون كواسطة تعبيرية هامة تحقق مآرب الفنان.

١٣- إن الخطة اللونية يمكن تطبيقها عدة مرات كما هو الحال في التجربة الخامسة شكل (٦٤) حيث تم تطبيق هذه الخطة على مرحلتين في عملين فنيين الخامس (أ)، شكل(٦٥) والخامس (ب) شكل (٦٦) أحدهما نفذ بأسلوب التجريد الهندسي، والآخر نفذ بأسلوب التجريد التعبيري.

١٤- إنه يمكن الاستغناء عن بعض الألوان أثناء تطبيق الخطة اللونية عند التعبير الفني، وذلك لأن هذه العملية تخضع لذاتية الفنان وحسب رؤيته الفنية حول العمل أثناء التعبير.

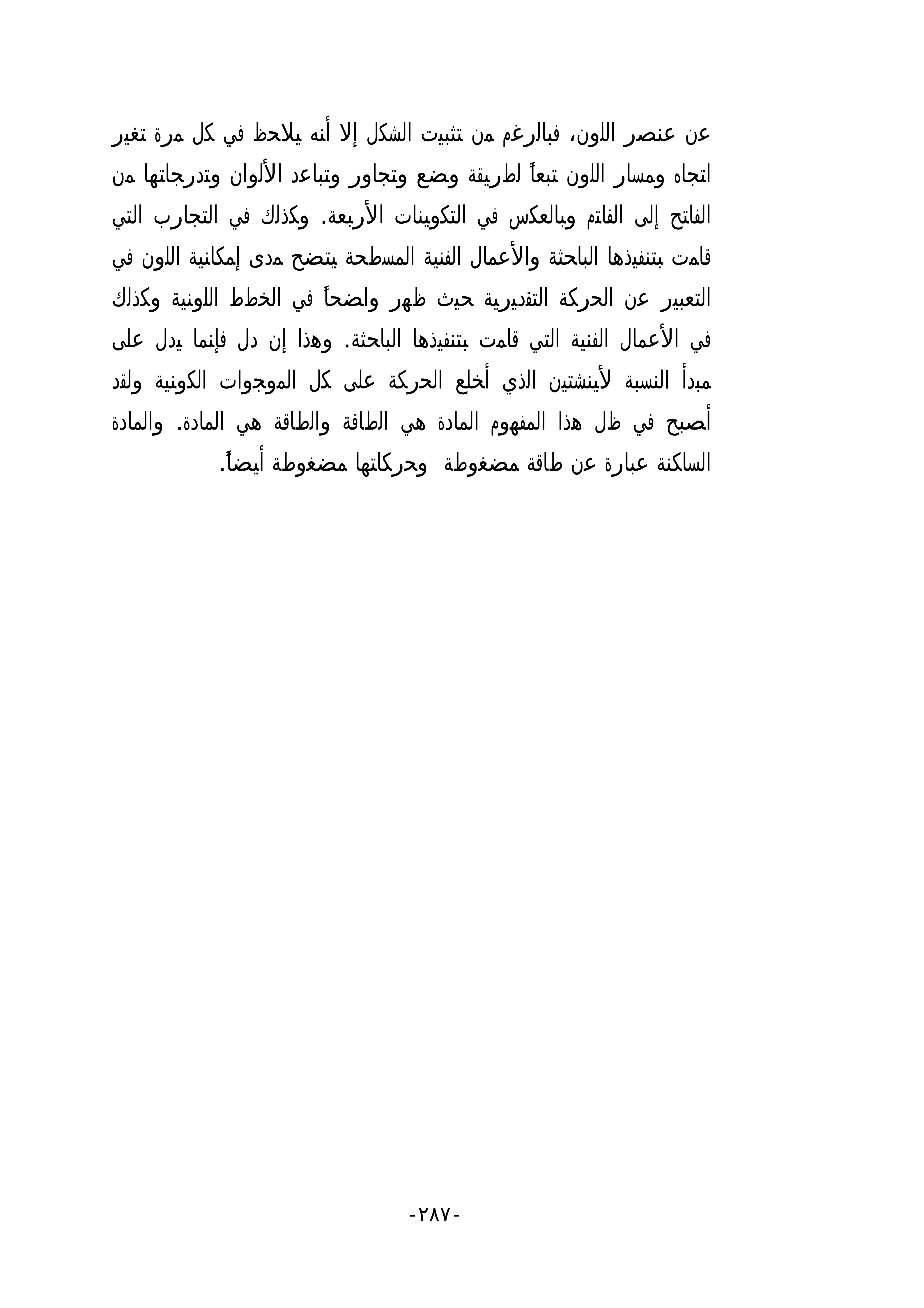
١٥- إنه من المهم جداً تحضير الخطة اللونية في أسلوب البناء اللوني المجرد، فهذا التحضير يكون بمثابة اختبار تجريبي للألوان المناسبة التي سوف يتعامل معها الفنان أثناء التعبير عما يدور في رأسه من أفكار.

١٦- من خلال وضع الخطة وتنظيم الألوان تتضح إمكانية الألوان في تحقيق الحركة التقديرية، وهذا إن دل فإنما يدل على أن التدرج اللوني أكثر العلاقات اللونية القادرة على تحقيق الحركة التقديرية من خلال اللون وذلك لأن العين تميل لمراقبة المستطيلات المتجاورة وعلاقة كل منها بالآخر فتنشأ في الذهن حركة يقدر اتجاهها من خلال مسارات الألوان داخل هذه المستطيلات المتجاورة والمتباعدة (المنظمة) في الخطة اللونية.

١٧- إنه يمكن الحصول على الحركة التقديرية من خلال قيمة لونية واحدة في العمل الفني كما حصل في العمل الفني السادس عشر شكل (٨٨) والقائم على أسلوب التلقائية عند التعبير، حيث استخدم في هذا العمل لونان هما الأخضر الفسفوري والأحمر الفسفوري.

١٨- يتضح أن خواص الألوان لا تتغير بإختلاف نوعية الألوان، ففي الأعمال الفنية التي قامت بتنفيذها الباحثة استخدمت نوعيات متعددة من الألوان مثل الألوان المائية كليرك أنابيب وعصار، وكليرك ذات قوام سائل، والألوان الفسفورية، والألوان الزيتية، وألوان السيراميك والزجاج، والبخ أيضاً.

١٩- يتضح من التجارب والأعمال الفنية التي قامت بتنفيذها الباحثة أن عنصر اللون قادر على التعبير عن الحركة التقديرية بشتى أساليب التعبير، وأن الشكل يتبع اللون فقد ظهر في الدراسات التجريبية التي اعتمدت على تقنيات الحاسب الآلي اختلافٌ واضح بين الأشكال الأربعة، ولقد نشأ هذا الاختلاف



عن عنصر اللون، فبالرغم من تثبيت الشكل إلا أنه يلاحظ في كل مرة تغير اتجاه ومسار اللون تبعاً لطريقة وضع وتجاور وتباعد الألوان وتدرجاتها من الفاتح إلى القاتم وبالعكس في التكوينات الأربعة. وكذلك في التجارب التي قامت بتنفيذها الباحثة والأعمال الفنية المسطحة يتضح مدى إمكانية اللون في التعبير عن الحركة التقديرية حيث ظهر واضحاً في الخطط اللونية وكذلك في الأعمال الفنية التي قامت بتنفيذها الباحثة. وهذا إن دل فإنما يدل على مبدأ النسبة لأينشتين الذي أخلع الحركة على كل الموجوات الكونية ولقد أصبح في ظل هذا المفهوم المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة. والمادة الساكنة عبارة عن طاقة مضغوطة وحركاتها مضغوطة أيضاً.

الفصل الخامس

نتائج البحث والتوصيات

أولاً : النتائج.

ثانياً : التوصيات.

نتائج البحث والتوصيات

أولاً : النتائج:

تتم مناقشة نتائج هذه الدراسة من خلال اختبار صحة الفروض من عدمها والتي تم تقديمها في الفصل الأول (منهج البحث) ويمكن عرضها على النحو التالي:

١ ـ تفترض الباحثة أن الأسس التعبيرية تسهم في بناء الصيغة المثالية لأي عمل فني محقق في فراغ ثنائي الأبعاد.

٢ ـ تفترض الباحثة أن الدراسة الوصفية التحليلية للون ومفهومه وأبعاده التشكيلية والتعبيرية تساعد في :

أ ـ الوقوف على الأسس التعبيرية الخاصة بالأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة).

ب ـ إدراك العلاقات التشكيلية للون وإمكانياته التعبيرية.

٣ ـ تفترض الباحثة أن إمكانيات اللون التعبيرية والعلاقات التشكيلية تسهم في بناء الصيغة اللونية للأعمال الفنية المسطحة(موضوع الدراسة)يتصف مظهرها العام بالحركة التقديرية.

مناقشة الفرو ض :

الفرض الأ ول :

إن الأسس التعبيرية تسهم في بناء الصيغة المثالية الشكلية لأي عمل فني محقق في فراغ ثنائي الأبعاد، وقد تحقق ذلك من خلال ماتم تقديمه من معلومات في الإطار النظري في هذه الدراسة حول أهمية هذه الأسس التعبيرية في أي عمل

فني مسطح ثنائي الأبعاد.وهذه الأسس هي: الأساس الفكري الفلسفي والأساس العلمي والأساس الاجتماعي والأساس الانفعالي والأساس التقني (راجع ص ٢٥).

كذلك تم توضيح أهمية هذه الأسس وعموميتها في جميع الفنون وأن هذه الأسس تنشق عنها أسس فلسفية تعبيرية خاصة لكل مدرسة فنية سواء في الفنون الغربية (غير الإسلامية) أو في الفنون الإسلامية والتي تمثل مجتمع البحث (وقد تم مناقشة ذلك في الفصل الرابع).

الفرض الثاني :

إن الدراسة الوصفية التحليلية للون ومفهومه وأبعاده التشكيلية والتعبيرية تساعد في :

- الوقوف على الأسس التعبيرية الخاصة بالأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) ولقد تحقق ذلك من خلال ما قدمته الباحثة من معلومات تمس اللون من جميع جوانبه كالجانب المعرفي، والجانب الحسي (الفسيولوجي-والسيكولوجي)،والجانب التشكيلي، والجانب التقني، والجانب الوظيفي. ولقد أسهمت الدراسة النظرية حول هذه الجوانب للون في إعداد منطلقات كانت بمثابة أسس تعبيرية خاصة بأسلوب البناء اللوني المجرد التي انطلقت منها الباحثة أثناء تجربتها الذاتية، حيث اتجهت الأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) نحو أسلوب البناء اللوني المجرد بشقيه الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد، والتعبيري القائم على التلقائية والإحساس النغمي الدرامي في البناء اللوني المجرد (راجع أسس البناء اللوني ص ١٦٦).
- إدراك العلاقات التشكيلية للون وإمكانياته التعبيرية، ولقد تحقق ذلك من خلال ماتم تقديمه في الإطار النظري في الجانب التشكيلي والوظيفي

للون (راجع ص ١٠٠-١٠٨)، ومن خلال التجارب التي قامت بها الباحثة في الإطار التجريبي.

الفرض الثالث :

إن إمكانيات اللون التعبيرية والعلاقات التشكيلية تسهم في بناء الصيغة الشكلية للأعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية. ولقد تحقق ذلك من خلال ما تم تقديمه في الإطار النظري من معلومات حول أهمية العلاقات التشكيلية للون وإمكانياته التعبيرية في إمكانية تحقيق الحركة التقديرية خاصة عند دراسة وتحليل المدارس الفنية المعاصرة التي حققت الحركة التقديرية في أعمالها مثل الانطباعية، والتكعيبية،والتجريدية التعبيرية، والتجريدية الهندسية، وفنون الإسلام (راجع ص ١٢٤ - ١٣٥).

أيضاً تم تحقيق ذلك من خلال ما قامت به الباحثة في الإطار التجريبي من دراسات تجريبية وأعمال فنية مؤكداً فيها الدور الهام الذي حققته القيم اللونية الناشئة من علاقات التجاور والتباعد والتنظيم في الخطط اللونية والأعمال الفنية في تحقيق الحركة التقديرية.

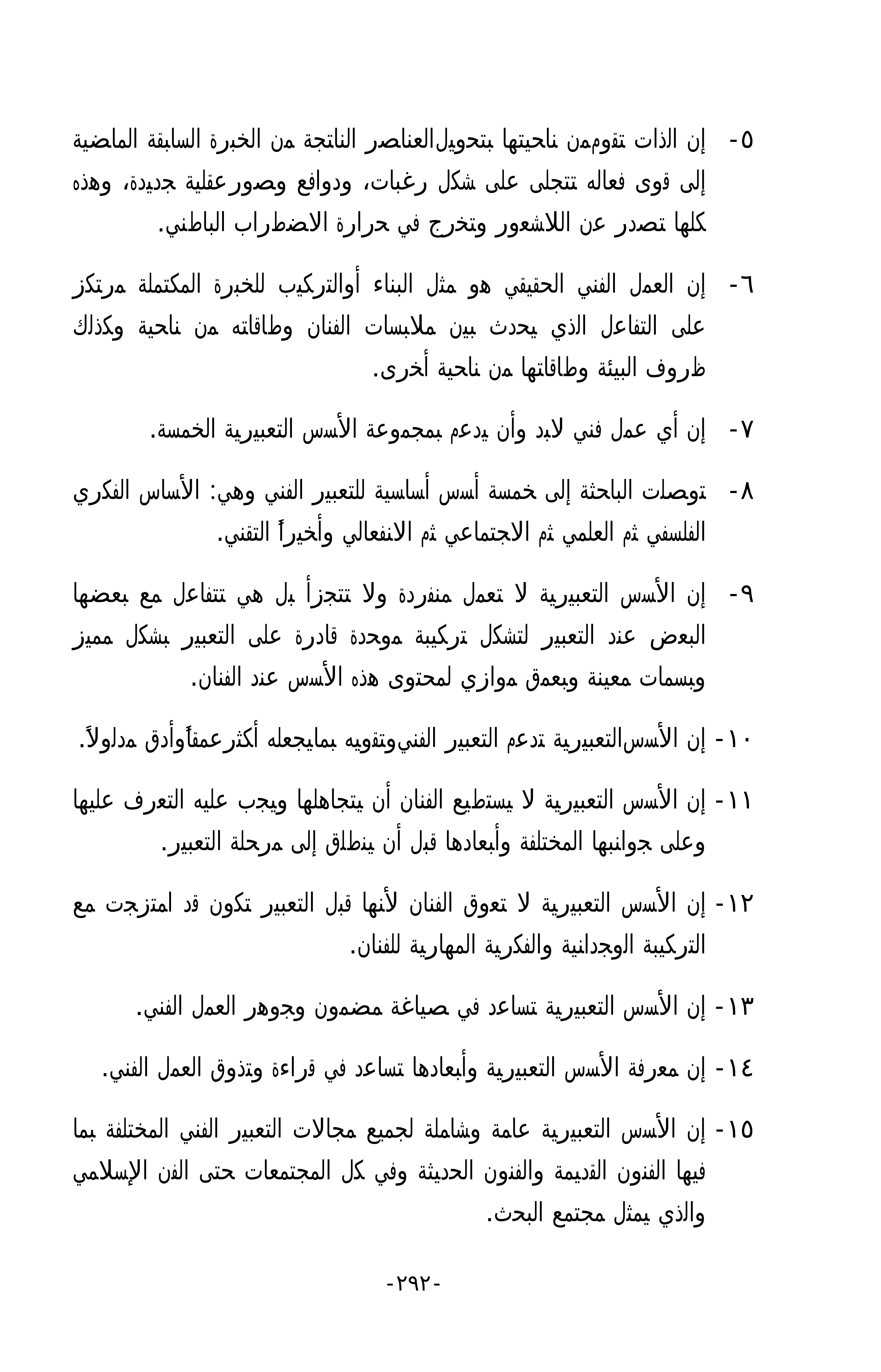
ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

١- أن التعبير الفني يعني البقاء إلى جوار الطاقة الداخلية للفنان والاهتمام بتطويرها ودفعها إلى الأمام والعمل على إتمامها وتوصيلها إلى مرحلة الاكتمال أي أنه لابد من تحول الطاقة الداخلية إلى فعل واع.

٢- إن التعبير الفني يشترط حدوث الانفعال المستثار.

٣- إن التعبير الفني لابد وأن يتم بواسطة ما (أي الوسائط المادية المتنوعة).

٤- إن التعبير الفني عبارة عن عملية إنجاز للإلهام وتكميل له عن طريق الوسائط المادية.



٥- إن الذات تقوم من ناحيتها بتحويل العناصر الناتجة من الخبرة السابقة الماضية إلى قوى فعاله تتجلى على شكل رغبات، ودوافع وصور عقلية جديدة، وهذه كلها تصدر عن اللاشعور وتخرج في حرارة الاضطراب الباطني.

٦- إن العمل الفني الحقيقي هو مثل البناء أو التركيب للخبرة المكتملة مرتكز على التفاعل الذي يحدث بين ملابسات الفنان وطاقاته من ناحية وكذلك ظروف البيئة وطاقاتها من ناحية أخرى.

٧- إن أي عمل فني لابد وأن يدعم بمجموعة الأسس التعبيرية الخمسة.

٨- توصلت الباحثة إلى خمسة أسس أساسية للتعبير الفني وهي: الأساس الفكري الفلسفي ثم العلمي ثم الاجتماعي ثم الانفعالي وأخيراً التقني.

٩- إن الأسس التعبيرية لا تعمل منفردة ولا تتجزأ بل هي تتفاعل مع بعضها البعض عند التعبير لتشكل تركيبة موحدة قادرة على التعبير بشكل مميز وبسمات معينة وبعمق موازي لمحتوى هذه الأسس عند الفنان.

١٠- إن الأسس التعبيرية تدعم التعبير الفني وتقويه بما يجعله أكثر عمقاً وأدق مدلولاً.

١١- إن الأسس التعبيرية لا يستطيع الفنان أن يتجاهلها ويجب عليه التعرف عليها وعلى جوانبها المختلفة وأبعادها قبل أن ينطلق إلى مرحلة التعبير.

١٢- إن الأسس التعبيرية لا تعوق الفنان لأنها قبل التعبير تكون قد امتزجت مع التركيبة الوجدانية والفكرية المهارية للفنان.

١٣- إن الأسس التعبيرية تساعد في صياغة مضمون وجوهر العمل الفني.

١٤- إن معرفة الأسس التعبيرية وأبعادها تساعد في قراءة وتذوق العمل الفني.

١٥- إن الأسس التعبيرية عامة وشاملة لجميع مجالات التعبير الفني المختلفة بما فيها الفنون القديمة والفنون الحديثة وفي كل المجتمعات حتى الفن الإسلامي والذي يمثل مجتمع البحث.

١٦- أنه بالرغم من شمولية وعمومية هذه الأسس التعبيرية إلا أنه ينشق منها أسس تعبيرية خاصة لكل مدرسة فنية أو أسلوب فني كأسس التشكيلية الحديثة التي ابتدعها مندريان، وأسس البنائية وأسس فلسفة السوبرماتية.. وهكذا.

١٧- إن هناك فرقاً بين الأسس التعبيرية في فنون الغرب (وأي فنون لا تنتمي لحضارة الإسلام) وبين الأسس التعبيرية في الفن الإسلامي حيث تظهر أوجه الاختلاف بينهما في الأساس الفكري الفلسفي والأساس الاجتماعي، والأساس الانفعالي. أما أوجه الشبه فتظهر في الأساس العلمي والأساس التقني فكليهما (الفن غير الإسلامي، والفن الإسلامي) يستندان على معطيات النظريات العلمية. وكذلك الأساس التقني فكليهما يستندان على الطرق الأدائية والممارسات الفنية المتنوعة المختلفة.

ويمكن توضيح أوجه الاختلاف في الجدول التالي :

الفنون الغربية (غير الإسلامية)	الفن الإسلامي (مجتمع البحث)
الأ ساس الفكري: ينطلق من منطلقات فكرية وآراء فلسفية وضعت من بني البشر.	الأ ساس الفكري: ينطلق من محددات العقيدة الاسلامية، وأصبحت الحدود العامة للرسالة حدوداً عامة للفن الإسلامي.
الأساس الاجتماعي: والذي يمثل جانب الانتماء ويظهر بضعف في الفنون غير الإسلامية وذلك لتعدد المذاهب والديانات في تلك المجتمعات كالرأسمالية والشيوعية والاشتراكية ... وغيرها.	الأساس الاجتماعي:يتعالى جانب الانتماء ويتضح بشكل كبير لدى الفنان المسلم حيث يمثل القيم والعادات والتقاليد والمباديء المرتبطة بالدين الإسلامي إلزاماً غير وارد الخروج عنه كما أنه لا يمثل قيوداً بقدر ما يمثل إيماناً بتلك القيم السامية والمباديء الرفيعة النابعة من المنهج الرباني المتكامل.

الفنون الغربية (غير الإسلامية)	الفن الإسلامي (مجتمع البحث)
الأ ساس الا نفعالي: يعبر الفنان بطلاقة ودون حدود أو قيود.	الأ ساس الا نفعالي: الفنان المسـلم يعبر عن التزام بالمباديء والقيم السامية فالإسـلام لاينكر ظهور العواطف أو التعبير عنها ولكن يوجهها الوجهة التي تجـلب المنفعـة في الدارين، فالديـن الإسلامي إنما جاء ليوجه طاقات المسلم وكيانه إلى الوجهة السليمة والتي تجلب له السعادة في الدارين (في الدنيا والآخرة).

١٨- إن الاتجاه اللاتمثيلي يتجنب جميع العناصر التمثيلية ويثير استجابات جمالية للعلاقات الشكلية البحتة بين المساحات والأبعاد والألوان.

١٩- إن تحررالفن من الموضوع ومن تمثيل الطبيعةأدى الىالابداع المطلق وهكذا أصبح الكشف والابتكار الملزم هو سيطرة الفن الجديدة، كما أصبح هدف الفن الحديث إيجاد نمط تعبيري شخصي متجدد باستمرار.

٢٠- إن الاعمال الفنية المسطحة (موضوع الدراسة) تخضع للأطر التالية:

- إن هذه الأعمال تنطلق من مجموعة الأسس التعبيرية الخمسة العامة المرتبطة بالتعبير الفني الإسلامي.

أن هذه الأعمال تنتمي إلى الاتجاه اللاتمثيلي في الفن الإسلامي.-

- إنها تتجه نحو استخدام أسلوب البناء اللوني المجرد.

- إنها تعبر عن الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية.

٢١- إن دراسة اللون من جميع الجوانب (المعرفي والحسي والتشكيلي والتقني والوظيفي) تساعد في التعرف على إمكانيات اللون التشكيلية والتعبيرية التي يمكن أن يحققها في العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد.

٢٢- إن هناك علاقة بين اللون وبين الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة ثنائية الأبعاد (موضوع الدراسة)، فلقد ثبت دور اللون في الأساس الفكري الفلسفي وفي الأساس العلمي وفي الأساس الاجتماعي وفي الأساس الانفعالي وفي الأساس التقني، ويمكن بإيجاز توضيح هذه العلاقة على النحو التالي:

أ - حيث اتجهت الأعمال الفنية المسطحة نحو أسلوب البناء اللوني المجرد والذي ينشق منه أسلوبان:

* الاتجاه نحو أسلوب التنظيم الهندسي القائم على الثبات والمنطق في البناء اللوني المجرد.

* الاتجاه نحوالأسلوب التعبيري الدينامي القائم على التلقائية والإحساس النغمي الدارامي في البناء اللون المجرد.

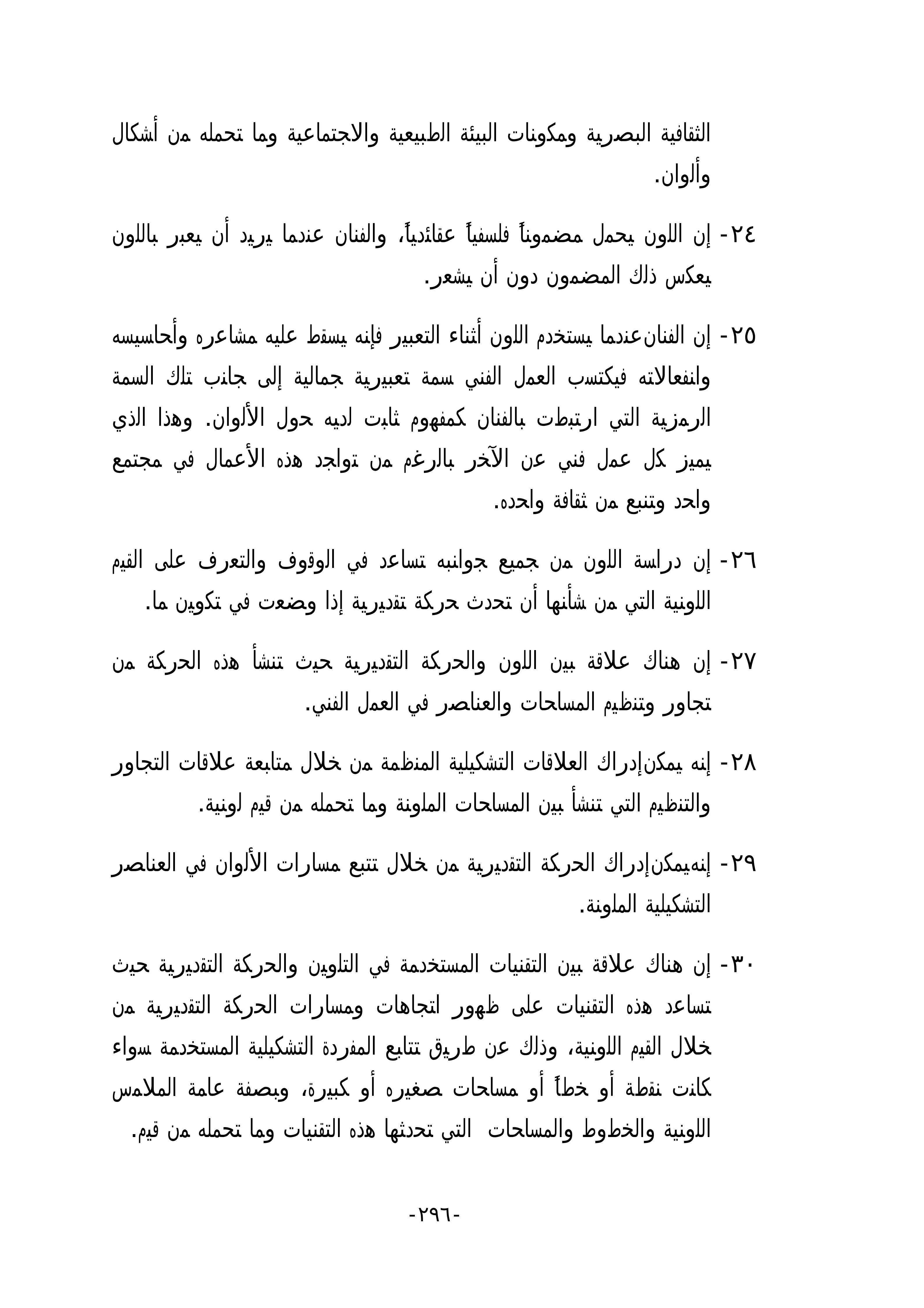
ب - التركيزعلى إمكانياتاللون العلميةمن خلالخصائصهكالتشبع (الكروما) والكنه (أصل اللون) والقيمة أيضاً وإعداد خطة لونية على أسس علمية سليمة.

جـ - التركيزعلى إمكانيات اللون من خلال التوظيف الرمزي باعتبار أن اللون كمدلول بصري يتواجد في البيئة الطبيعية والاجتماعية.

د- التركيزعلىإمكانيات اللون التعبيرية من خلال الألوان الساخنة والألوان الباردة وانطباعاتها والألوان المتناقضة والفسفورية.

هـ - تنوع التقنيات وطرق الآداء.

٢٣- إن السمة الرمزية للون ارتبطت بالفنان كمفهوم ثابت لديه حول الألوان التي اكتسبهامنمجتمعه وبيئته ومؤثراتها، واللون كمدركبصري لهعلاقة بالمكونات



الثقافية البصرية ومكونات البيئة الطبيعية والاجتماعية وما تحمله من أشكال وألوان.

٢٤- إن اللون يحمل مضموناً فلسفياً عقائدياً، والفنان عندما يريد أن يعبر باللون يعكس ذلك المضمون دون أن يشعر.

٢٥- إن الفنان عندما يستخدم اللون أثناء التعبير فإنه يسقط عليه مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته فيكتسب العمل الفني سمة تعبيرية جمالية إلى جانب تلك السمة الرمزية التي ارتبطت بالفنان كمفهوم ثابت لديه حول الألوان. وهذا الذي يميز كل عمل فني عن الآخر بالرغم من تواجد هذه الأعمال في مجتمع واحد وتنبع من ثقافة واحده.

٢٦- إن دراسة اللون من جميع جوانبه تساعد في الوقوف والتعرف على القيم اللونية التي من شأنها أن تحدث حركة تقديرية إذا وضعت في تكوين ما.

٢٧- إن هناك علاقة بين اللون والحركة التقديرية حيث تنشأ هذه الحركة من تجاور وتنظيم المساحات والعناصر في العمل الفني.

٢٨- إنه يمكن إدراك العلاقات التشكيلية المنظمة من خلال متابعة علاقات التجاور والتنظيم التي تنشأ بين المساحات الملونة وما تحمله من قيم لونية.

٢٩- إنه يمكن إدراك الحركة التقديرية من خلال تتبع مسارات الألوان في العناصر التشكيلية الملونة.

٣٠- إن هناك علاقة بين التقنيات المستخدمة في التلوين والحركة التقديرية حيث تساعد هذه التقنيات على ظهور اتجاهات ومسارات الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية، وذلك عن طريق تتابع المفردة التشكيلية المستخدمة سواء كانت نقطة أو خطاً أو مساحات صغيره أو كبيرة، وبصفة عامة الملامس اللونية والخطوط والمساحات التي تحدثها هذه التقنيات وما تحمله من قيم.

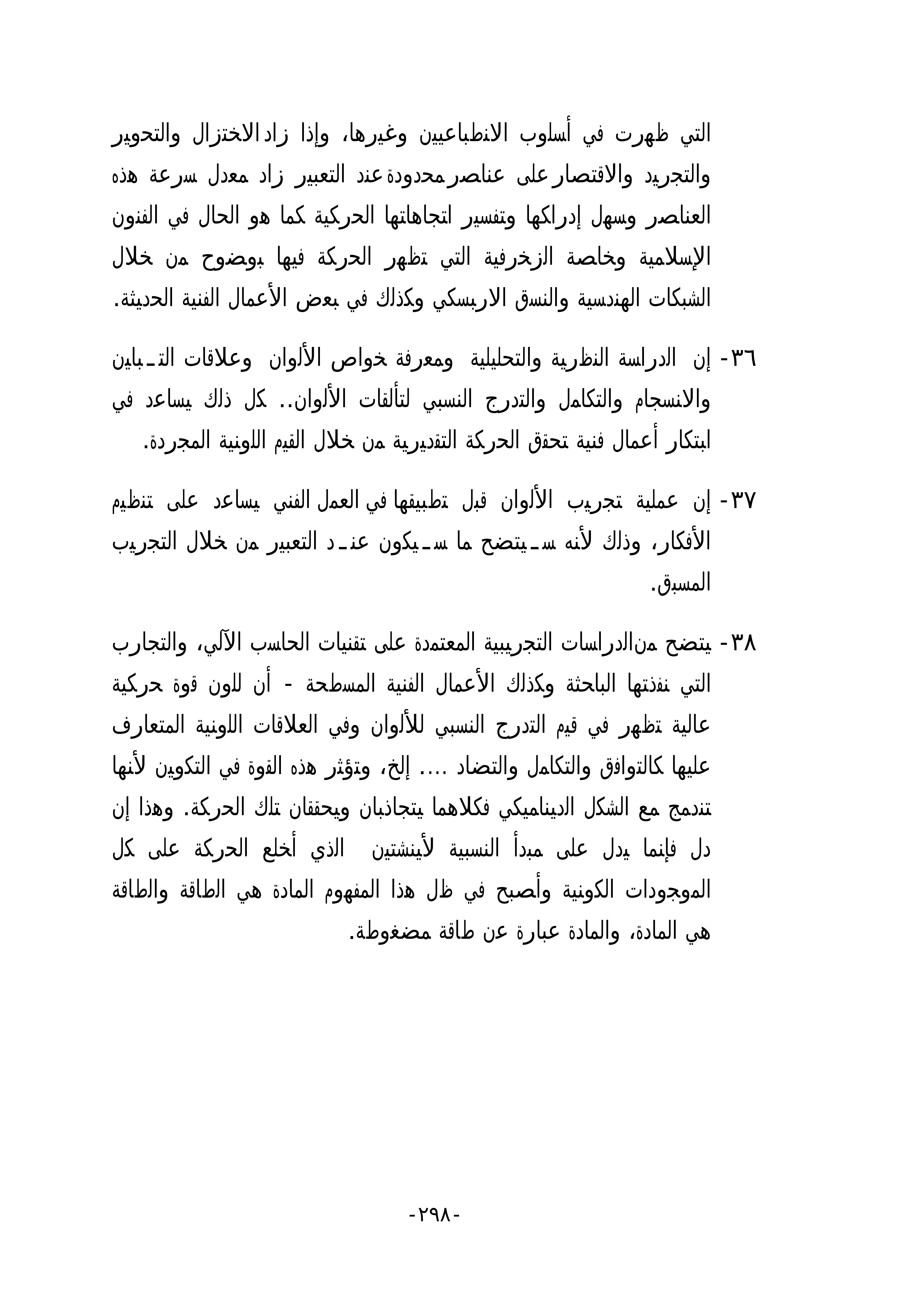
٣١- إن اللون الأبيض واللون الأسود يكونان ألواناً إذا وجدا لوحدهما أو بمفرديهما ولكن إذا جاورا أو خلطا بالألوان (أحدهما أو كليهما) فإن الألوان تأخذ صفة التحايد، ومن الخطأ أن يطلق عليهما آنذاك (الأبيض والأسود) ألواناً ولكن يسميان محايدان وذلك لأن صفة التحايد لا تحدث إلا إذا جاورا الألوان أو اختلطا بها.

٣٢- إن الصيغة البنائية الشكلية (الشكل) تحقق من خلال الحركة التقديرية قوة جاذبية وانتباه مما يلفت نظر المشاهد ويدعوه للتأمل فيه بصرياً لإدراك مسارات تلك الحركة ولمعرفة اتجاهها في الشكل الذي أمامه.

٣٣- إن الحركة التقديرية التي تنشـأ في أي عمل فني تنشـأ في العقل أولاً كحركة ذهنية يفسرها العقل ويوضح اتجاهها ويصفها أو يقدرها من خلال اتجاهاتها بتتبع مسارات العناصر الملونة في التكوين وذلك لقوله تعالى في سورة المدثر: ﴿إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ﴾ (سورة المدثر-آية١٨)، أي التقدير يأتي بعد التفكير لتتم عملية الاستدلال وإعطاء الحكم والتقدير.

٣٤- إن هناك فرقاً بين الحركة التقديرية والحركة الإيهامية، فالتقديرية تنشأ في العقل ليتم في هذا الجانب تقديرها وتفسيرها من حيث اتجاهات العناصر المتحركة على نسـق واحد. أما الإيهامية فهي تنتج عن الوهم وحيل الخداع البصـري حتى إن النقاد أطـلقوا على هذا النوع من الحركـة فن العين المستجيبة فهو يخاطب شبكية العين بإدخال أكثر من صورة إليها وبطريقة سريعة لذا يحدث للمشاهد صدمات مباشرة عند رؤية هذه التكوينات. وكذلك في فنون الحركة الإيهامية تحدث نتيجة المعادلات الرياضية الهندسية الرصينة إلى جانب بعض النظريات الإدراكية.

٣٥- إن الحركة التقديرية قابلة للزيادة والنقصان، فكلما قل الاختزال والإختصار والتحوير عن الطبيعة قلت الحركة التقديرية. ويشـعر المشـاهد المثقف (المتذوق) ذو العيـن المدربة ببطء هذه الحركة كما هو الحال في التنقيطيه



التي ظهرت في أسلوب الانطباعيين وغيرها، وإذا زاد الاختزال والتحوير والتجريد والاقتصار على عناصر محدودة عند التعبير زاد معدل سرعة هذه العناصر وسهل إدراكها وتفسير اتجاهاتها الحركية كما هو الحال في الفنون الإسلامية وخاصة الزخرفية التي تظهر الحركة فيها بوضوح من خلال الشبكات الهندسية والنسق الاربسكي وكذلك في بعض الأعمال الفنية الحديثة.

٣٦- إن الدراسة النظرية والتحليلية ومعرفة خواص الألوان وعلاقات التـباين والانسجام والتكامل والتدرج النسبي لتألقات الألوان.. كل ذلك يساعد في ابتكار أعمال فنية تحقق الحركة التقديرية من خلال القيم اللونية المجردة.

٣٧- إن عملية تجريب الألوان قبل تطبيقها في العمل الفني يساعد على تنظيم الأفكار، وذلك لأنه سـيتضح ما سـيكون عنـد التعبير من خلال التجريب المسبق.

٣٨- يتضح من الدراسات التجريبية المعتمدة على تقنيات الحاسب الآلي، والتجارب التي نفذتها الباحثة وكذلك الأعمال الفنية المسطحة - أن للون قوة حركية عالية تظهر في قيم التدرج النسبي للألوان وفي العلاقات اللونية المتعارف عليها كالتوافق والتكامل والتضاد .... إلخ، وتؤثر هذه القوة في التكوين لأنها تندمج مع الشكل الديناميكي فكلاهما يتجاذبان ويحققان تلك الحركة. وهذا إن دل فإنما يدل على مبدأ النسبية لأينشتين الذي أخلع الحركة على كل الموجودات الكونية وأصبح في ظل هذا المفهوم المادة هي الطاقة والطاقة هي المادة، والمادة عبارة عن طاقة مضغوطة.

ثانياً: التوصيات :

بعد أن قدمت الباحثة النتائج العامة التي توصلت إليهامن جراء هذه الدراسة بشقيها النظرية والتجريبية - ترى إلزاماً عليها أن تعرض بعض التوصيات والمقترحات، فهي توصي إلى:

١- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول أسلوب التعبير اللوني المجرد وذلك لإثراء التعبير الفني (التجريدي) بشقيه الهندسي والتعبيري.

٢- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول الأسس التعبيرية للتعرف على المزيد من أبعادها ومشتملاتها وجميع جوانبها.

٣- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول توضيح أهمية الأسس التعبيرية في المناهج التربوية (في التعليم العام والتعليم العالي) في مقررات التربية الفنية.

٤- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات التي توضح أهمية الأسس التعبيرية بالنسبة للفنان في ساحة الفن التشكيلي.

٥- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول الألوان وخوصها من جميع الجوانب المعرفية والعلمية والسيكولوجية و التطبيقية ومدى أهميتها في مجال الفن التشكيلي.

٦- ضرورة وضع خطة لونية مقترحة أثناء عملية التخطيط للعمل الفني وذلك لأنه يساعد الفنان على إنهاء عمله بسرعة لأنه قد رتب أفكاره.

٧- ضرورة اقتراح حلول داخل الخطة اللونية وتعتمد في نفس الوقت على أسس علمية منطقية في توزيع الألوان وذلك في حالة وجود لون لا يتناسب مع الألوان المتجاورة أو المتباعدة إذا وضعت ونظمت في العمل الفني فيجب أن يكون له بديلٌ أو يتم إلغاؤه والاستغناء عنه.

٨- على الفنان أن يستغل خواص الألوان ومساراتها التي تنشأ من قيم التدرج والعلاقات اللونية التي تنشأ من تجاور الألوان في تحقيق الحركة التقديرية والديناميه في جميع الأعمال الفنية المستخدم فيها اللون كقوة تعبيرية.

٩- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول أثر اللون الطيفي دون استخدام المحايدات لمعرفة مدى أثره على العمل الفني المسطح ثنائي الأبعاد والأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد أيضاً.

١٠- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات التجريبية لخواص الألوان الطبيعية واستغلال الألوان ذات الطول الموجي العالي وذات الطول الموجي القصير للتعبير عن القيم البعدية (الضوء والظل).

١١- ضرورة تجريب الألوان في منكروم لوني ينشأ من خلال قيم التدرج وعلاقات الألون.

١٢- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول الحركة التقديرية والحركة الإيهامية وذلك لإثبات أن الحركة التقديرية تختلف كماً وكيفاً عن الحركة الإيهامية.

١٣- ضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول الحركة التقديرية التي تنشأ من خلال القيم اللونية وذلك لإثراء ساحة الفن التشكيلي بأعمال تتصف برؤية جديدة.



قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية.

ثانياً: المراجع الأجنبية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية

١- القرآن الكريم:

٢- إ. نوكس، النظريات الجمالية كانط–هيجل - شـوينبهادر، ترجمة د/محمد شيا، منشورات بحسون الثقافية، ط١، ١٤٠٥هـ.

٣- إبراهيم: زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٦٦م

٤- إبراهيم: عبدالسـتار، أسـس علم النفس، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٧م.

٥- إيليينيك: يان، الفن عند الإنسان البدائي، ترجمة د. جمال الدين الخضور، ط١، ١٩٩٤.

٦- أبو النوارج: فاطمة، التذوق الفني في الطبيعة، ١٩٩٤.

٧- أبو ريان: محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤م

٨- البسيوني:محمود إبداع الفن وتذوقه،دار المعارف، (ج-م-ع)،١٩٩٣م.

٩- البسيوني:محمود، أصول التربية الفنية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٠- البسيوني: محمود، الفن في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.

١١- الرزاز: مصـطفى، التحليل المورفيولوجي لأسـس التصـميم وموقف المشاهد منها، مجلة دراسات وبحوث، تصدرها جامعة حلوان، القاهرة، المجلد السابع، العدد الثالث، ١٩٨٤م.

١٢- الشـامي: صـالح محمد، الفن الإسلامي التزام وإبداع، دار القلم، ١٩٩٠م.

١٣- الصائغ: سمير، الفن الإسلامي قراءة تأميلية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ.
١٤- الصبحي: مدحت السـيد حسـن، دور البيئة في توظـيف اللون في التعبير الفني لتلاميذ المرحلة الإعدادية، رسـالة ماجسـتير، جامعة حلوان، كلية التربية، ١٩٨٨م.
١٥- الطاشـكندي، أكرم وآخرون، المدخل في علم النفس الحديث، مكتبة مصباح، جدة، ١٤١٠هـ.
١٦- العشماوي: محمد زكي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة، ١٩٨١م.
١٧- النجار: إبراهيم، الفن الإسـلامي وأثره على التجريد في التصـوير العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ١٩٨٧م.
١٨- النحاس: أسامة، التصميمات الزخرفية والهندسية، القاهرة، (بدون ت).
١٩- النحاس: أسامة، التصميمات الزخرفية للرسم على الزجاج والسيراميك والخشب والقماش، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، (بدون ت).
٢٠- اليوت: الكسندر، أفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ١٩٧٩م.
٢١- بهنسي: عفيف، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب، تونس، ١٩٨٠م.
٢٢- جمعة: سـعاد أحمد، الاتجاه اللاتمثيلي في تصوير القرن العشرين، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية التربية، ١٩٧٧م.
٢٣- حسين: سعيد سيد، التوظـيف الجمالي للعلاقة بين ظاهرتي الانعكاس الضـوئي والخداع البصري في التصـميمات ذات التأثـير الحركي لطـلاب كلية التربية الفنية، رسـالة دكـتوراه، جامعة حلوان، كلية التربيـة، ١٩٩٢م.
٢٤- حمدي: نادر حمدي، فن الحركة الفعاـية والإفـادة منـه في تدريس الفنون، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير، ١٩٧٦م.

٢٥- حمزة: محسن مصطفى، مفهوم اللون عند التعبيريين وأثره في إبداع أشكال تصويرية معاصرة، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ١٩٨٧م.

٢٦- حمودة: يحي، نظرية اللون، دار المعارف بمصر، ١٩٩٠م.

٢٧- خليفة: أحمد عبد الحفيظ، تأثـير اللون في تغير التكـوين الواحد في التصوير الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، القاهرة، ١٩٨٢م.

٢٨- خير ا : سيد، بحوث نفسية وتربوية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٩- ديوي: جـون ، الفـن خـبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم وزكي نجيب محمود، ١٩٦٣م.

٣٠- رياض: عبدالفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤م.

٣١- ريد: هيـر برت، التربـية عن طـريق الفن، الهيئة العامة للكـتب والأجهزة العلمية، القاهرة، ١٩٦٩م.

٣٢- ريس: إلهام عبدا ، أثر الضوء على التعبير باللون، رسالة ماجستير، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ١٤١٤هـ.

٣٣- زكي: روز رأفت، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفني، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٥م.

٣٤- سـالم: محمد عزيز، الإبـداع الفني، مؤسـسة شـباب الجامعة بالإسكندرية.

٣٥- سكوت: روبرت جيلام، أسس التصميم، ترجمة د. عبد الباقي إبراهيم وآخرون، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٨٠م.

٣٦- سويف: مصـطفى، دراسـات نفسية في الفن، مطـبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣٧- صالح: قاسم حسين، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٣م.

٣٨- ضاهر: فارس متري، الضوء واللون بحث علمي جمالي، دار التعليم بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.

٣٩- عبد ا : حمدي أحمد، التعبيرية في تصوير القرن العشرين والإفادة منها في المرحلة الإعدادية، رسالة ماجستير، (بدون ت).

٤٠- عبدالحميد: حاتم، أثر المتغيرات الإدراكية للون على الوظائف الحركية للحرف الكوفي كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٥م.

٤١- عبد العزيز: زوزو عمر، الجانب النفسي والجانب الفسيولوجي للون وتدريس الفنون، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة، ١٩٧٢م.

٤٢- عطية: محسن محمد، اتجاهات في الفن الحديث، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٩٣م.

٤٣- فيشر: أرنست، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.

٤٤- قطب: محمد، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق.

٤٥- كرم: يوسف، الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.

٤٦- محمد: علي عبدالمعطي، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

٤٧- محمود: مصطفى، أينشتين والنسبية، دار المعارف،القاهرة، ١٩٧٣م.

٤٨- مراد: يوسف، مباديء علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

٤٩- مراد، يوسـف، مباديء علم النفس العام، دار المعارف بمصر، ط٦، ١٩٦٩م.
٥٠- مرقص: بهاء عشم، النزعة الإنسانية في التعبيرية التجريدية وإمكانية الاسـتفادة منها في أسـاليب تصـوير المرحلة الاعدادية، رسـالة ماجستير، ١٩٧٣م.
٥١- مسعود: جبران، الرائد معجم لغوي عصري، الجزء الأول، دار العلم للملايين بيروت، ط٣، ١٩٧٨م.
٥٢- مسعود: جبران، الرائد معجم لغوي عصري، الجزء الثاني، دار العلم للملايين بيروت، ط٣، ١٩٧٨م.
٥٣- نوير: كوثر محمد، علوم وفنون، (دراسات وبحوث)، مجلة تصدرها جامعة حلوان، العدد الأول، ١٩٩١م.
٥٤- ويد: نيكولاس، الأوهام البصرية فنها وعلمها، ترجمة مي مظفر، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٨م.
٥٥- يوسف: فينس عياد، العلاقة بين القدرة على التفكير الابتكاري والقدرة على التعبير الفني لدى عينة من تلاميذ المرحـلة الاعدادية، رسـالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٨١م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

56- Brion, Marcell And Others, Art Since 1945, Germany: Thamas And Hudson, (Un date).

57- George Richey, Constructivism, London: Studio Vista, L.T.D., 1968

58- Jung, C.G: The Integration Of The Personality, London, 1941.

59- Peter & Lind Murray, Dictionary Of Art And Artists, London: Penguin Reference Books (Un date).

60- Taine, H.,Philosophie de I’art , Paris, 1865.

تم بحمد الله وتوفيقه،،،

اللهم صل على محمد وعلى آل محمدٍ كما صليت على آل إبراهيم إنك حميد مجيد، وبارك على محمد وعلى آل محمد كما باركت على آل إبراهيم إنك حميد مجيد.